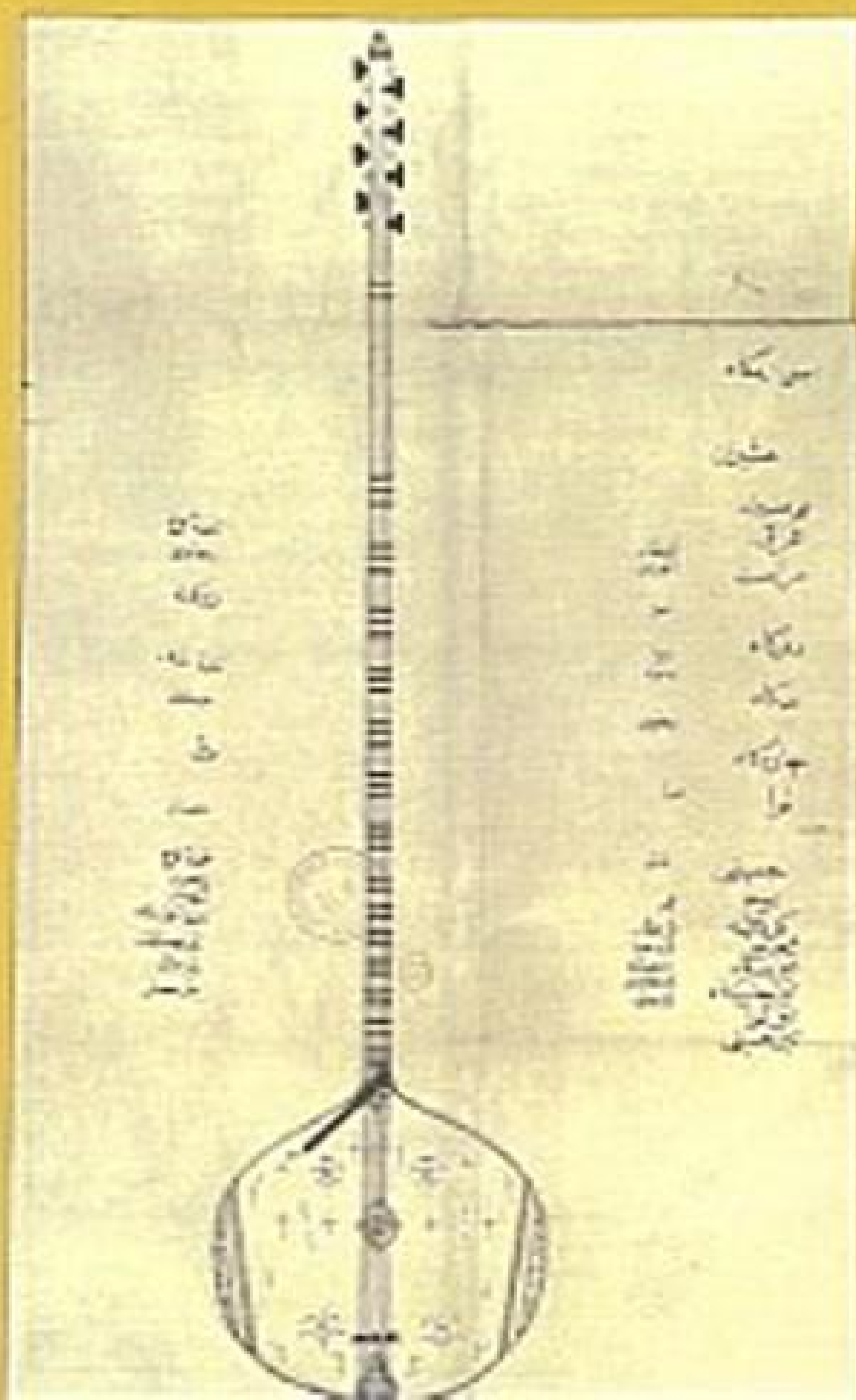
# Musıkiden Müziğe

## Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik

YKY

Cem Behar



CEM BEHAR

# MUSIKİDEN MÜZİĞE

Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik

(Makaleler-Kaynaklar-Metinler)



**Cem Behar**

Cem Behar (Prof. Dr.) 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yüksek öğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Klasik Türk Müziğine ilişkin makaleleri yayımlandı. Müzikle ilgili yapıtları: Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987), On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987), Ali Ufkî ve Mezmurlar (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990), Zaman, Mekân, Müzik – Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım (İstanbul, AFA Yayınları, 1993), Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006), Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (İstanbul, YKY, 2005).

Cem Behar Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

*Cem Behar'ın*

*YKY'deki kitapları:*

*Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/*

*Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal (1998)*

*Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (2005)*

*Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki*

*[Turc 292] Yazması (2008)*

Yapı Kredi Yayınları
Sanat
Musıkiden Müziğe / Cem Behar
Kitap editörü: Tamer Erdoğan
Düzelti: Mahmure İleri
Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
http://www.yapikredi.com.tr

# Sunuş

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğine ilişkin iki adet önemli kaynak metin, bazı kilit isimlerin biyografileri, üç adet temel başvuru kaynağı taraması ve bu müziğin “modernizasyon” serüveni ile ilgili iki makale bu kitapta bir araya getirildi. Son yirmi yılda bu alanda müzik tarihi ve müzikoloji araştırmalarının gelişimine tanıklık eden bu on bir adet metin ve yazının dokuzu daha önce farklı yerlerde ve çok farklı biçimlerde yayımlanmıştı. İki tanesi ise bu kitapta ilk kez yayımlanıyor.

Türkiye’de, ve özellikle Cumhuriyet’in ilk elli yılında, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine karşı belli başlı iki kültürel tavır göze çarpar. Bunlardan biri bir yandan yitirilmiş ve idealize edilmiş bir geleneğin özlemiyle nostaljik ve hâmâsî nutuklar çekmeyi gerçek musıki bilgisi ve tarih bilinciyle eşdeğer tutarken, diğer yandan da katı kültürel tutuculuğuyla geleneği her ne pahasına olursa olsun savunmaya çalışan, hattâ onu dondurmayı yaşatmaya tercih eden bir kesimin kısır, içe dönük ve kendini muhafazakâr zanneden tavrıdır. Diğeri de müzik türlerine estetik değil siyasi ve ideolojik saiklerle *a priori* olarak olumlu ya da olumsuz değer yargıları yükleyen tepeden inmeci bir yanılsamayla Osmanlı/Türk musıkisini külliyen çağdışı ilan eden ve uçucu bir “çağdaşlık” anlayışı adına onu, arkasına siyasal iktidarı ve resmî ideolojiyi de alarak, yok etmek ya da hiç değilse yok saymak isteyen zihniyettir.

Müzik dünyamız bu iki bakış açısının tâ Cumhuriyet’ten ve hattâ daha da öncesinden beri sürdürdükleri kısır ve acımasız polemikler, saldırı ve savunma taktikleri ve siyasî iktidarı yanına çekme çabalarıyla doludur. Bu sert ve verimsiz polemiklerin müzik dünyamızı zenginleştirip çeşitlilik kazanmasına hiçbir katkıda bulunmadıklarını söylemeye bilmem gerek var mı? Karşılıklı “yaban” ve “çağdışı” türünde suçlamaların hâkim olduğu bir ortamda da geleneksel Osmanlı/Türk müziğine yansız bir biçimde bir bilim ve tarih nesnesi olarak bakması gereken müzikolog ve müzik tarihçilerinin yetişememiş olmasına şaşmamak gerek.

Yirminci yüzyılın büyük müzikoloğu Rauf Yekta Bey (1871-1935) dahi bu noktada bir istisna teşkil etmez, çünkü onun özellikle ömrünün son on ya da onbeş yılındaki yazı ve yayınlarının önemli bir bölümü içine sürüklendiği kültürel tartışma ortamında geleneksel müziğimizi her ne pahasına olursa olsun savunmak amacını taşıyan tepkisel ve polemik

nitelikte makalelerden oluşur. Bu kültürel toz duman içinde de Türk musıkisiyle ilgili belli bir tezi ya da karşı tezi savunmayı üstlenmeyen müzikoloji veya müzik tarihi metni bulmak kolay değildir. Nitekim, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi hakkındaki anlamlı ve kalıcı müzikolojik araştırmaların en büyük ve önemli bölümü bu çatışma alanının tamamen dışında kalan çevrelerden gelmiştir. Bu türden araştırmalar sıkça da yurtdışında yapılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılında bazı siyasî ve estetik yargılar müzik dünyasına devlet eliyle empoze edilmek istendi. Osmanlı/Türk müzik geleneği bir yaratım, eğitim ve icra sistemi olarak, siyasal tercihlerden kaynaklanan bazı darbelere maruz bırakıldı. Başka hiçbir sanat dalı için düşünülmemiş olan bir baskı ve sindirme politikası, "musiki inkılabı" adı altında bu alanda uygulanmaya çalışıldı. Yüzyıllardır yerleşik, oturmuş bir müzik ve kültür geleneğinin varlığına rağmen, müzik dünyasına cebren bambaşka bir istikamet verilmek istendi. Bunun için de, neredeyse bir "resmî ideoloji" görünümünü kazanan özel bir kültür ve müzik politikası uygulandı, müzik eğitimine çok farklı bir yön verildi. Ayrıca, herkesin bildiği birtakım yasaklayıcı ve sıkı idarî önlemler alındı. Devletin – zaten kıt olan – kaynakları da sistematik olarak bu tercihler doğrultusunda kullanıldı. Müzik dünyasına doğrudan giren politika da böylece ulusal bir müzik politikası haline getirildi. Türkiye'nin müzik dünyasının 1920'li ve 30'lu yılların şokundan ve etkilerinden bugün dahi tamamen sıyrılmış olduğu söylenemez.

Bu arada da Cumhuriyet öncesi müziklere yüklenen olumsuz değerler manzumesi, son derece zengin olan bu dört asırlık müzik birikimine bilimsel olarak eğilmek isteyenleri uzun süre engelledi ve Türkiye'de bu müzik evrenini bir tarih ve bilim nesnesi olarak görebilecek akademik bir bakışın gelişmesine önemli ölçüde set çekti. Birkaç müzikolog ve müzik tarihçisi kuşağı kısır polemiklere kurban edildi.

İşin ironik yanı şu ki, Türkiye'de müzik alanında "Batılılaşma" ve "modernleşme" gayretleri sadece geleneksel müziğin aşılıp unutulmasını veya, en iyi ihtimalle, müzeye kaldırılmasını amaçlayan yeni Gökalpçı Cumhuriyet kuşaklarından gelmedi. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğini yaşatmak ve yüceltmek isteyen, onu Türkiye Cumhuriyeti'nin sesli sembolü haline getirmek isteyen kesimler de aynı gayretleri özümsedi. Bu müziği savunmak için ona daha "rasyonel", daha "bilimsel" temeller sağlamak isteyen örneğin Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi

(1869-1962) gibi araştırmacılar bu müzik geleneğinin bazı temel gerçeklerini – onu savunmak ve varlığını doğrulamak amacıyla da olsa – çarpıtmakta hiç tereddüt göstermediler. Bu amaçla da Osmanlı/Türk müzik geleneğinin tarihî ve teorik temellerini neredeyse yeniden icat etmeye kalkıştılar. Komplekse kapılmayan, geleneksel Osmanlı/Türk müziğini hor görme yahut koruma, savunma, ya da "çağdaşlığa" adapte etme dürtüsüyle hareket etmeyen, önyargısız, özgür ve ciddî müzikoloji ve müzik tarihi araştırmaları da Türkiye'de ancak çok sonraları, 1970'li ve 1980'li yıllarda hız kazanabildi.

* * *

Bu kitaptaki makale ve yazıların bazıları farklı bir biçim ve içerikle daha önce yayımlanmıştı. Birçoğu artık mevcudu tükenmiş kitaplarda veya bugün artık ulaşılması çok zor olan bazı dergilerin eski sayılarında yer alan bu yazıları ilk yayımlandıkları biçim ve içerikle aynen yayımlamayı uygun görmedim. Yayımlandıkları dönemden bu yana elime geçen yeni bilgi, kaynak, tarihî belge ve malzemeyi kullanarak onları tekrar elden geçirdim. Bu ekleme ve düzeltmelerle her makalenin hacim ve kapsamı da epey büyümüş oldu. Bazı makaleler neredeyse yeniden yazıldı. Yeni kaynak ve malzemelerin derlenmesinde yardımlarını esirgemeyen Frankfurt Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi *Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*'den Dr. Eckhard Neubauer'e burada teşekkürü borç bilirim.

Bu kitap "sonlu" bir kitap değil; aksine, birçok bakımdan "açık uçlu" bir kitap. Epeydir devam etmekte olan bir geleneksel Osmanlı/Türk müziği araştırma faaliyetinin belirli bir zaman kesitindeki durumunu yansıtıyorsa amacına ulaşmış olacaktır.

Makaleleri bu kitapta daha önce kaleme alındıkları veya ilk yayımlandıkları yıl itibariyle veya inceledikleri döneme göre kronolojik sırayla değil, tematik bir şekilde gruplamayı tercih ettim.

* * *

Kitabın ilk bölümünde *biyografiler* yer alıyor. Buradaki dört adet biyografi denemesi birer basit anlatı ve olay dizisi, ya da düz yaşamöyküsü, birer kuru ansiklopedi maddesi olarak tasarlanmadı. Geçmiş dönemlerin müzisyenleri hakkında elde zaten çok sınırlı miktarda kesin biyografik bilgi

ve belge var. Bu bilgileri derleyip değerlendirdikten sonra, geleneksel Osmanlı/Türk müziği tarihinde önemli bir yer işgal etmiş olan bu kilit kişiliklerin her birini, kaynaklar elverdiğince, dönemleri, sesli ve yazılı eserleri, ardında bıraktıkları, öğrencileri ve uzun vadeli etkileriyle birlikte bir bütün olarak değerlendirmeye çalıştım.

Aslen 1630'lu yılların başında tutsak edilip Istanbula getirilen ve ihtida eden bir Leh asilzadesi olan Ali Ufkî Bey'in eserlerinin Istanbul'da onyedinci yüzyıldaki müzik yaşamı hakkında elimizdeki en önemli bilgi kaynağı olduğu kuşkusuz. *Wojciech Bobowski (Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)* başlıklı makale 1990 ve 1991 yıllarında yayımlamış olduğum iki ayrı metnin biraraya getirilip harmanlanmasına dayanıyor. Bunlara Ali Ufkî'nin dostu ve talebesi olan tanınmış Fransız şarkiyatçısı Antoine Galland'ın Paris'te Bibliothèque Nationale de France'da saklanan evrâk-ı metrûkesinden elde edilen Ali Ufkî'nin yaşamıyla ilgili bazı yeni bilgilerle birlikte bir de, ilk kez olarak, bizzat Ali Ufkî'nin bestelediğine kesinlikle emin olabildiğim eserlerin tam bir listesini ekledim[1] .

*Charles Fonton (1725-1795?) ve 'Şark Musıkisi Hakkında Deneme'* başlıklı makale Fonton'un metninin Türkçe'ye çevirisini de içeren bir kitabımın giriş bölümü olarak ilk kez 1987 yılında yayımlanmıştı[2] . Fonton'un bu *Deneme*'si onsekizinci yüzyılın ortalarında Istanbul'da icra edilen Türk musıkisi hakkındaki en temel bilgi kaynaklarımızdan biridir. Charles Fonton, Osmanlı topraklarına gezi ya da ticaret amacıyla kısa bir süreliğine gelmiş ve daha sonra anı ve gözlemlerini kaleme alıp yayımlamış yüzlerce Avrupalı doğubilimci veya seyyahlardan biri değildi. Türk musıkisiyle ilgili birinci elden somut bilgi aktaran bu çok önemli metni 1751 yılında kaleme almış olan Fonton Istanbul'daki Fransız Sefareti tercümanı *(Dragoman)* sıfatıyla Istanbul'da yedi yıl yaşamıştı. Charles Fonton'un biyografisi özellikle Dr. Eckhard Neubauer tarafından ortaya konan yeni bilgiler ışığında tekrar güncelleştirilmiştir[3] .

*Zekâi Dedezade Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943) – Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası* makalesi ilk kez 1993 yılında bir kitabımın bir bölümü olarak yayımlandı[4] . Ondokuzuncu yüzyılın büyük musıki üstadlarından Zekâi Dede'nin oğlu ve talebesi olan Hâfız Ahmet Efendi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı/Türk musıkisi repertuarının bugünkü kuşaklara aktarılıp notaya alınmasında kilit rolü oynamış çok önemli bir "kaynak kişi", önde gelen bir besteci ve musıki hocasıdır. Ahmet Efendi'nin yaşamı ve faaliyetleri geleneksel musıkimizin yirminci

yüzyıldaki serüveninin bir aynası gibidir. Ilk kez 1993'te yayımladığım bu metnin kapsamı Ahmet Efendi'ye dair yeni belge ve tanıklıklarla epey genişletilmiştir.

*Gelenek ve Modernlik Arasında Bir Yirminci Yüzyıl Neyzeni: Hayri Tümer (1902-1973) ve "Ney Metodu"* adlı makale ilk olarak 1996 yılında Istanbul'da bir dergide yayımlandı[5] . Makalenin bu ilk şekline, Hayri Tümer'in eserinin tarihsel arka planını oluşturmak amacıyla onaltıncı yüzyıldan itibaren Osmanlı/Türk musıki geleneğinde ney icrası ve ney öğreniminin yöntemleriyle ilgili bazı ek kaynaklar ve yeni bilgiler eklenmiş bulunuyor.

Kitabın *Metinler* başlıklı ikinci bölümünde iki ayrı kaynak metin yer alıyor. Bir önceki bölümde biyografisi verilen iki kişiye ait olan bu metinler, günümüz araştırmacısının elinin altında bulunmasında yarar olan geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine ilişkin birçok temel metin arasından seçilmiş iki küçük örnektir.

Bu metinlerin ilki Charles Fonton'un 1751 yılında kaleme aldığı *"Şark Müziği – Batı Müziğiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme*" başlıklı risaledir. Onsekizinci yüzyılın ortalarında Istanbul'da icra edilen Türk musıkisinin durumuna dair ana bilgi kaynaklarımızdan biri olan bu metnin yazarının elyazısıyla orijinal tek nüshası Paris'te Bibliothèque Nationale de France'ın Fransız Yazmaları[6] bölümünde bulunuyor. Bu Fransızca metni ilk kez 1987 yılında Türkçe'ye çevirip Charles Fonton'un biyografisiyle birlikte bir kitap olarak yayımlamıştım[7] . Buradaki Türkçe metin Fonton'un metninin 1988 ve 1989'da yayımlanmış İngilizce çevirisiyle karşılaştırılarak yapılan birkaç küçük değişikliği de içeriyor[8] . Fonton'un metninin sonuna bazı açıklayıcı notlar eklenmiştir.

Bu bölümdeki ikinci metin ise neyzen Hayri Tümer'in 1964 yılında kaleme aldığı *"Hazret-i Mevlânâ ve Ney"* başlıklı metnidir. Hayri Tümer'in bu metni kronolojik olarak modern anlamda pratik pedagojik özellikler taşıyan ilk ney metodu denemesi olma özelliğini taşıyor. Hayri Tümer'in elyazısıyla orijinal nüshası özel koleksiyonumuzda bulunan bu "Hazret-i Mevlânâ ve Ney" metninin Lâtin harflerine çevirisini ilk kez 1996 yılında yayımlamıştım[9] .

Kitabın üçüncü bölümü *Kaynaklar* bölümüdür. Bu bölümde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin pek az bilinen ve hemen hemen hiç kullanılmamış bazı bilgi kaynaklarını tarayıp tanıtmayı amaçlayan üç makale var. Bu üç makale analiz ve yorum içermekten ziyade öncelikle

birer ayrıntılı ve açıklamalı liste olmayı amaçlıyor. Bu makalelerde söz konusu ettiğim tarihsel bilgi kaynaklarını ayrıntılı bir biçimde yorumlamak ya da içeriklerini tüketmeye çalışmak da kapsamı sınırlı bir makale çerçevesi içinde söz konusu olamazdı elbette. Esas olan, bu az bilinen başvuru kaynaklarının önem ve konumlarının vurgulanmasıydı. Buradaki üç makalenin tanıtmaya çalıştığı kaynak ve malzemelerin müzikolog ve müzik tarihçilerince daha ayrıntılı bir biçimde incelenip yorumlanmasının müzik tarihimizle ilgili yeni perspektifler sağlayacağından kuşkum yok.

Bu bölümdeki ilk iki makale ilk kez bu kitapta yayımlanıyor. *İngiliz Millî Kütüphanesi'nde (British Library) Bulunan Türk Musıkisi Elyazmaları* ve *Fransız Millî Kütüphanesi'nde (Bibliothèque Nationale de France) Bulunan Türk Musıkisi Elyazmaları* başlıklı iki metin daha önce hiçbir yerde yayımlanmadı. İşin gerçeği şu ki bu iki metin onlardan önce ve sonra gelenlerden biraz farklı. Bu iki metni yapı itibariyle kurgulanmış dört başı mamur birer müzik tarihi ya da müzikoloji makalesi olarak değil, birer *elyazması kataloğu* olarak görmek gerekiyor. Bu iki katalogda, Avrupa'nın çok önemli iki kütüphanesinde muhafaza edilmekte olan Türk musıkisine dair yazma eserler uluslararası elyazmaları kataloglama ve tarif sistemine uygun olarak ayrıntılı bir biçimde teşhis edilip tanımlanıyorlar. Bu iki kataloğun başına yazmaların bulunduğu iki kütüphaneyi takdim eden kısa bir giriş bölümü eklenmiştir.

Gerek yurtiçinde gerekse yurtdışındaki kütüphanelerde bulunan Osmanlı/Türk musıkisine ilişkin tüm elyazması eserlerin önce kesin olarak teşhisine, sonra da sayımına, döküm ve tanımıyla birlikte uluslararası standartlara uygun bir biçimde kataloglanmasına şiddetle ihtiyaç vardır. Diğer bir deyişle, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin anlamlı ve kapsayıcı bir tarihini yazmaya imkân verecek temel kaynaklar henüz bir bütün olarak taranmış ve kataloglanmış değil. Kanımca geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tarihine ilişkin yeni bilgi ve belgeler, birçoklarınca sanıldığı gibi Başbakanlık Osmanlı Arşivinden çıkarılacak yeni belge tasniflerinden değil, dünyanın dört bir bucağındaki kütüphanelere dağılmış bulunan onaltı, onyedi ve onsekizinci yüzyıllara ait keşfedilmeyi bekleyen Türkçe elyazması eserlerin incelenmesinden elde edilecektir.

Oysa, Asya, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki birçok başka önemli yazma eser kütüphanesi bir yana, Ankara'daki Millî Kütüphane ve İstanbul'daki Süleymaniye Kütüphanesi gibi yurt içinde bulunan yazma kütüphanelerinin dahi içerdikleri musıkiye dair özgün elyazması eserlerin

tam bir kataloğu henüz ortaya çıkarılabilmiş değil. Bu iş için örnek alınması gereken eserler var. Henry George Farmer'ın 1930'lu yıllarda ve özellikle daha yakın tarihlerde Amnon Shiloah'nın Arap dilinde Musıki literatürüne dair elyazması eser katalogları önümüzde duruyor[10] .

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin sağlam ve kapsamlı bir tarihinin yazılması kanımca büyük ölçüde bu temel kaynak tarama işlemlerinin tamamlanmasına ve bir "Türk musıkisi elyazmaları envanterinin" ortaya çıkarılmasına dayanıyor. Kitabın bu bölümünde sunduğum Fransız ve İngiliz millî kütüphanelerine ait iki adet kapsamı sınırlı Türk musıkisi yazma kataloğu işte bu amaca mütevazı bir biçimde hizmet etmeyi amaçlıyor. Bu iki küçük çaplı örneğin daha kapsayıcı tarama ve kataloglama işlemlerini teşvik edeceğini umuyorum. İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA) tarafından kısa bir süre önce yayımlanan katalog denemesi iyi bir başlangıç sayılabilir[11] .

Kitabın *Kaynaklar* bölümünün üçüncü ve son makalesi olan *Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinin Tarihsel Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar* makalesi, pek az bilinen Karamanlıca müzik yayınlarıyla ilgilidir. Karamanlıca yayınlar Grek harfleriyle basılmış Türkçe metinlerdir. Bunların arasında yirmibeş adet kadar doğrudan doğruya müzikle ilgili yayın saptadık. Birçoğunda da Rum Ortodoks kilisesinde kullanılan Bizans kökenli bir notalama sistemiyle notaya alınmış çok sayıda Türk musıkisi eseri bulunuyor. Bu Karamanlıca müzik yayınları Osmanlı/Türk musıkisi tarihiyle ilgilenenler tarafından bugüne kadar hemen hemen hiç kullanılmadı. Oysa bu yayınlar hem Osmanlı/Türk müziğinin ondokuzuncu yüzyıldaki tarihine ışık tutarlar hem de kültürler arası bir kesişim, etkileşim ve sentez noktası teşkil ettiklerinden kendi başlarına son derece ilginçtirler.

Bilgi açısından bu çok zengin Karamanlıca kaynakları ilk kez 12-16 Nisan 1993 tarihlerinde İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi'nde yapılan *Ege ve Antikçağ Müziği Arkeolojisi* başlıklı sempozyuma sunduğum İngilizce bir bildiride tanıtmıştım. Bu sempozyumun bildirileri kitap olarak ancak 2002 yılında Almanya'da yayımlanabildi[12] . 1993 yılındaki sempozyum bildirimin epey kısaltılmış bir versiyonunun Türkçe çevirisi 1994 yılında Istanbul'da bir dergide yayımlanmıştı[13] . Bu kitaptaki metin sempozyuma sunduğum bildirinin ek malzemeler kullanılarak biraz genişletilmiş bir versiyonudur. Bu makale metninin sonuna Karamanlıca yayınlar konusuna daha ayrıntılı eğilmek için gerekli bir bibliyografya eklenmiştir.

Kitabın dördüncü ve son bölümünde *Osmanlı/Türk Musıkisi ve “Modernleşme”* temasını ayrı açılardan inceleyen iki makale var. *Ziya Gökalp ve Türk Musıkisinde Modernleşme/Sentez Arayışları* başlıklı ilk makale Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik alanındaki somut politikalarına ideolojik temel teşkil etmiş olan Ziya Gökalp milliyetçiliğinin ve onun kültür alanında bazı takipçilerinin müziğimizin nasıl “modernleştirilmesi” gerektiği konusundaki görüşlerini konu alıyor. Osmanlı/Türk müzik geleneğine karşı resmen ve yetkili devlet ağızları aracılığıyla kesin tavır alındığı bir dönemin resmî ideolojisini konu alan bu makale ilk kez 1987 yılında bir ansiklopedide çok kısa bir “çerçeve yazı” olarak yayımlanmıştı[14] . Bu makalenin kapsamı burada çok genişletilmiş ve gerek esas vurgusu gerekse kapsamı büyük ölçüde değiştirilmiştir.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin “modernizasyon” serüveninin, kapsamı daha sınırlı ve daha teknik olmakla birlikte kanımca daha önemsiz olmayan bir diğer vechesine de son metinde, *Türk Tasavvuf Musıkisinde Bir “Teknik modernleşme” Örneği*

:

*Durak* başlıklı makalede temas ediliyor. Ziya Gökalp’ın yirminci yüzyılda Türk musıkisine uygun görüp yakıştırdığı modernleşme programı bu müzik evrenine “dışarıdan” ve yukarıdan empoze edilmeyi bekliyordu. Etkili olması için Gökalp’ın görüşlerinin ve eylem programının siyasi otorite tarafından benimsenmesi, desteklenmesi, bir tür resmî ideolojiye dönüştürülmesi ve uygulanması şarttı.

Oysa, Türk tasavvuf müziği geleneğinde önemli bir müzik formu olan *Durak*larla ilgili olarak önce Dr. Suphi Ezgi’nin, sonra da Hüseyin Sadettin Arel’in 1930’lu ve 1940’lı yıllarda yerleştirmeye çalıştıkları bir diğer “modernleşme” türü de var. Bu ikinci tür modernleşme Türk müziği dünyasına bu dünyayı çok iyi bilen kişilerden, yani “içeriden” geliyor ve esas itibariyle bu dünyayı “savunma” amacını taşıyordu. Dolayısıyla da bu teknik nitelikteki reform denemesi, kapsamı çok daha sınırlı da olsa kolayca kabul edilmiş, ilkinden daha ikna edici olmuş ve çok daha kalıcı sonuçlar doğurmuş olabilir. Bu kitaptaki makale 27-29 Kasım 1997 tarihlerinde Istanbul’da İsveç Araştırma Enstitüsü tarafından düzenlenen “Türkiye ve Orta-Doğu’da Tasavvuf, Müzik ve Toplum” konulu bir uluslararası sempozyuma bildiri olarak İngilizce olarak sunulmuştu[15] . Bu bildirinin Türkçe çevirisi ilk kez bu kitapta yayımlanıyor.

* * *

Bu kitapta çeşitli dönemlerde yaşamış müzisyen, yazar, tarihçi ve seyyaha ait birçok alıntı var. Yabancı dilde olan alıntıları Türkçeye çevirdim. Türkçe olanların dilini sadeleştirip bugünün Türkçesine yaklaştırmaya çalışmadım. Yer yer bir kelime ya da ifadenin bugünkü Türkçeyle karşılığını köşeli parantez [ ] içinde veya gerektiğinde alıntının tümünü parantez ( ) içinde vermekle yetindim. *İngiliz Millî Kütüphanesi'nde (British Library) Bulunan Türk Musıkisi Elyazmaları* ve *Fransız Millî Kütüphanesi'nde (Bibliothèque Nationale de France) Bulunan Türk Musıkisi Elyazmaları* başlıklı iki makalede sunulan her elyazmasının "başı"nı ve "sonu"nu, birtakım imlâ hataları içerseler de, aynen orijinal şekilleriyle verdim.

Anadoluhisarı, Ocak 2004

# I- BİYOGRAFİLER

# Wojciech Bobowski (Ali Ufkî):

# Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)

Doğum Tarihi ve İstanbul'a Gelişi

Ali Ufkî'nin hayatı ve eserleri hakkında bilgi veren ilk kaynaklar Meninski'nin Thesaurus Linguarum Orientalium'u (1680) ve Pierre Bayle'in Dictionnaire Historique et Critique'idir (1697)[101] . Daha sonra Jacob Iselin de bazı bilgiler verir[102] . Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda yayımlanmış birçok Fransızca ve Almanca biyografik ansiklopedide de Ali Ufkî'ye ilişkin bilgi vardır[103] . Polonya kaynaklarını ise Babinger taramış ve derlemiştir[104] .

Ali Ufkî Polonya asıllıdır ve asıl adı Wojciech Bobowski'dir. Avrupa kaynaklarında adı daha çok Albert Bobowski veya Bobovius olarak geçer. Kendisi, Lâtince eserlerinde adını Albertus Bobovius olarak yazar (İtalyanca: Alberto Bobovio). Belki bu nedenlerle soyadı çokça yanlış yazılmış, yanlış okunmuştur. Soyadının birçok yerde Bobonius, Bohonius, Bobrowski, Bozonius ve hatta Robovius olarak geçtiği görülür. Türkçe adını kullanan Avrupalılarda da Hali Beigh, Hali Beg, Ali Bey ve hatta Hulis Bey gibi çeşitli imlâ yorumlarına rastlanır. Doğrusunu ilk kez Antoine Galland Jacob Spon'a 10 Mayıs 1677 tarihinde yazdığı mektupta verir: "Ali Beg"[105] . İstanbul'da edindiği "Ufkî" mahlasına ise hiçbir Avrupa kaynağında rastlanmıyor.

Doğum yeri Orta Avrupa'nın Galiçya bölgesinin bugün Ukrayna sınırları dahilinde kalan Lwow/Lviv (Almanca: Lemberg) kentidir. Asilzade bir aileden geldiği genellikle kabul edilir. İyi bir eğitim görmüş olduğu ise kesindir. Polonya kaynaklarına göre, 1610 yılında doğmuştur. Tüm Batılı kaynaklar bu tarihi verir[106] . Ali Ufkî'nin o dönemlerde Lehistan içlerine akınlar düzenleyen Kırım Tatarları tarafından esir edilip İstanbul'a getirildiği, yine Polonya kaynaklarına dayanarak, genellikle kabul edilir[107] . Saray'a giriş tarihi ise, ileride açıklanacağı gibi, farklıdır.

Ali Ufkî'nin gerek İstanbul'a getirilmeden önceki gerekse İstanbul'daki hayatı hakkında bilinen biyografik ayrıntılar pek azdır. Yaygın fakat belgelenmemiş bir rivayete göre Ali Ufkî uzun süren Saray hayatından sonra son derece itibarlı bir Osmanlı yetkilisi tarafından Mısır'a götürülmüş ve orada hizmetlerinden ötürü azat edilmiştir. Bir diğer rivayet de Saray'dan ayrıldıktan sonra uzun süre İngiliz sefirinin ikametgâhında yaşadığı

yolundadır. Bizce Ali Ufkî'nin hayatındaki karanlık noktalar, kesin olarak bilinenlerden daha fazladır. İstanbul'daki yaşamını Osmanlı kaynaklarına dayanarak ayrıntılı olarak belgeleyebilmek şimdilik mümkün görünmüyor. Saray'a ilk kez tam olarak hangi tarihte ve ne sıfatla alındığı, ayrıldıktan sonra tam olarak ne iş yapıp nasıl geçindiği, hangi tarihte kiminle evlendiği, çocuğunun olup olmadığı, hangi tarihlerde kime ve nasıl hizmet ettiği, eserlerinin bazılarını ne zaman ve hangi amaçla yazdığı ve tam olarak hangi tarihte ölüp nereye defnedildiği, hayatının henüz karanlıkta kalan önemli noktalarından sadece birkaçıdır. Kendi eserlerinin biyografik malumat açısından taranması da bu konularda pek fazla ayrıntılı bilgiyi ele vermiyor.

Saray'a girdikten sonra sazendeler arasına katılan Ali Ufkî, Türk Musıkisini ve santur çalmayı öğrendi ve "Santuri Ali Bey" olarak anıldı. Bizzat kendinden veya bestelediği müzik eserlerinden söz ederken sık sık "Ali Bey es'santuri" ifadesini kullanır. Yeteneklerinden dolayı Enderun meşkhanesine erbaşı tayin edildi. Bu terfii bizzat kendisi Saray-ı Enderun'da şöyle anlatır:

"Musiki hep ezbere öğrenilir; yazılabilmesiyse neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstadı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine Erbaşı, yani içoğlanları korosunun başı tayin edildim. Bunlar öğrendikleri saz ve söz eserlerini sık sık unuturlar, hâfızalarını tazelemem için bana başvururlar ve müteşekkir kalırlardı" [108]
.

Ali Ufkî Saray'da içoğlanı, müzisyen ve müzik hocası olarak 19 yıl hizmet etmiştir.

Claes Ralamb'ın Ali Ufkî hakkında 1657/58 yılları itibarıyla verdiği aşağıdaki bilgilerin tümünü doğrulamak ya da yalanlamak imkânına henüz sahip değiliz:

"Fransızca, İtalyanca, Almanca, Lâtince, Grekçe, Türkçe ve Arapçayı iyi bilen Albertus Bobovius adlı mühtedi, bilgili bir adamdı. Venediklilerle olan savaşta esir alınmış. Saray'da on yıl kadar müzisyen olarak hizmet vermiş ve henüz yeni salıverilmişti. Sipahi ulufesi almasına rağmen İngiliz sefirinin evinde otururdu. Onun yardımıyla Türkiye'den ayrılıp, özlemini yüreğinde taşıdığı dindaşlarının arasına ve Protestanlığa geri dönebilmeyi ümidediyordu"[109] .

Son yıllarda Ali Bey'in "Ufkî" mahlasının, üç heceli olarak, Ufukî biçiminde telaffuz edilmesi gerektiği öne sürülmüştür. Buna kanıt olarak da

bu mahlasın kullanıldığı bazı şiirlerde vezin icabı üç heceli olması gerektiği gösterilmiştir. Ancak, Mecmua-yı Saz u Söz'de bu adın iki heceli olarak kullanıldığı şiir sayısı üç heceli olarak kullanılanlarla neredeyse aynıdır. Diğer yandan, bir sıfat olarak ufkî sözcüğü iki heceli haliyle Türkçenin bir parçasıdır. Kelimenin eski yazıda imlasının üç harekeli olması, elbette ki gerek aruz gerekse hece vezniyle yazılan şiirlerde mahlası kullanana fazladan bir özgürlük olanağı tanıyordu: Baki'nin mahlasını bazen Baki bazen de Bakiyâ, Nedim'in de kâh Nedim kâh Nedimâ olarak kullanması gibi. İşte bu nedenle, yıllardır Ufkî olarak bilinen mahlası bu kitapta değiştirme gereği duymadık[110] .

Ali Ufkî'nin Saray'daki Hizmeti

Ali Ufkî'nin Saray'da, müzisyen olarak sürekli bir görevle kalışına ilişkin elimizde şu bilgiler var:

1. Ali Ufkî Saray'da 19 yıl kalmıştır. Bunu, kendisiyle yakın ilişki kurmuş ve ondan Saray ve Enderun mektebi hakkında ayrıntılı bilgi almış olan Sir Paul Rycaut'dan öğreniyoruz[111] .

2. Ali Ufkî 1651 yılında Saray'daydı. 1651'de Kösem Sultan'ın Avcı Sultan Mehmed'i zehirleme teşebbüsünü ve daha sonra boğdurulmasını bir görgü tanığı olarak iki ayrı eserde anlatır[112] .

3. Paul Rycaut'un kitabı yazıldığı sırada Ali Ufkî artık Saray'da değildi. Rycaut onun Saray'da 19 yıl geçirmiş olmasını "geçmiş zaman kipiyle" anlatır.

Bu bilgilerden birkaç sonuç çıkarmak mümkün. Paul Rycaut'nun, ilk baskısı 1666'da yayımlanan kitabının önsözünü 1665'te yazdığını varsayarsak herhalde büyük bir hata yapmış olmayız[113] . Bu tarihte Ali Ufkî, Saray'da geçirdiği 19 yılı bitirmiş ve Saray'dan ayrılmıştır. Dolayısıyla Ali Ufkî'nin Saray'a girmiş olabileceği en ileri tarih 1646 yılıdır (1665 eksi 19).

Ali Ufkî 1651 yılında Saray'dadır. O yılın Ağustos ayında (1061 Ramazan) Saray'da vuku bulmuş olayların görgü tanığıdır[114] . Dolayısıyla Ali Ufkî'nin Saraya girmiş olabileceği en erken tarih 1632 yılıdır (1651 eksi 19).

Bir varsayım daha yaparak bu ondört yıllık belirsizliği biraz kısaltabilmek mümkün olabilir. Ali Ufkî, 1662-1664 yılları arasında Hollandalı şarkiyatçı Levinus Wamer'in teşvikleri ve parasal desteğiyle, Kitab-ı Mukaddes'i Türkçeye çevirir[115] . Bu denli ağır bir çeviriyi, Saray'daki görevine de devam ederek, iki yıl gibi kısa bir sürede bitirmiş

olması bizce zordur. Yani Ali Ufkî aslında 1662 yılından önce Saray'dan çıkmış olmalıdır. O takdirde de varabileceğimiz sonuç, onun Saray'a girmiş olabileceği en ileri tarihin 1643 yılı olduğudur (1662-19).

Özetle Ali Ufkî'nin Saray'a 1632 ile 1643 arasında girip 19 yıl sonra 1651 ve 1662 yılları arasında çıkmasının yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Ayrıca 1670-73 döneminde, Antoine Galland vasıtasıyla Ali Ufkî'yi tanımış olan Comelio Magni, Saray-ı Enderun'un İtalyanca baskısının takdiminde Ali Ufkî'nin sadece Sultan İbrahim (1640-1648) ve IV. Mehmed (1648-1687) dönemlerinde Saray'da bulunmuş olduğunu yazar[116] . Yani Ali Ufkî'nin Topkapı Sarayı'na giriş tarihinin yukarıda sınırlarını çizdiğimiz 11 yıllık sürenin (1632-1643) sonlarına yakın olması daha güçlü bir ihtimaldir. Daha önceki yıllarda ise Eski Saray'da veya Galata Sarayı'nda eğitime tâbi tutulmuş olması ihtimali de var.

Ralamb'ın bu konuda naklettiği bilgi yanlıştır. Ralamb, İstanbul seyahatnamesinin Ali Ufkî'den söz ettiği bölümünde onun Venediklilerle yapılan ilk Girit savaşlarında (1645) Osmanlılara esir düştüğünü yazar[117] . Kronolojik açıdan bu mümkün görünmüyor, zira Ali Ufkî Comenius'un Janua Linguarum Reserata'sını 1643 yılında Türkçe'ye çevirmiş bulunuyordu. Kendisi bu tarihte İstanbul'daydı ve Türkçe'yi çeviri yapabilecek düzeyde iyi bilmesi onun uzun bir süreden beri İstanbul'da bulunduğunu gösteriyor. Ralamb'ın verdiği bir diğer bilgi ise Ufkî'nin Saray'a giriş ve çıkış tarihlerini daha kesinlikle saptamamıza olanak veriyor. 1657-58 yıllarında İstanbul'da bulunan Ralamb, Ali Ufkî'den söz ederken şöyle der:

"Saray'da müzisyen olarak on yıl kalmış ve yeni
salıverilmiş...Albertus Bobovius..."[118]

Demek ki, Ali Ufkî'nin 1657 yılında Saray'dan çıkması yapılmıştı. Bu da, Saray'a en geç 1639 yılında girmiş olabileceği anlamına geliyor. Böylece, Ali Ufkî'nin Saray'a girdiği tarihi, sonuçta, 1632-1639 yılları arası olarak belirlemiş bulunuyoruz. Buradaki kabataslak tespitimiz, Ali Ufkî'nin Saray'a alındığı tarihtir, esir alındığı veya İstanbul'a geldiği veya getirildiği tarih değil. Ancak, bu ikisinin birbirine çok yakın olduğu kanısındayız. Saray'dan ayrılma tarihi ise 1651-1657 yılları arasındadır.

Ali Ufkî'nin İstanbul'a geldiğini dolaylı yollardan saptadığımız dönemde, yani 1630'lu yıllarda, Osmanlılar Polonya ile genellikle savaş halindeydiler. Bu savaşların önemli konularından biri de Ali Ufkî'nin

doğum yeri olan Lwow'un yakınlarındaki Kamaniçe kalesinin zaptıdır. O yıllarda bu kale birçok kez el değiştirmişti. 1630'lu yıllarda Osmanlı kuvvetlerinin galip gelip de çok sayıda esir aldıkları tek savaş ise 1633 yılının Eylül ayında (Rebiyülevvel 1043) Hotin ile Kamaniçe kaleleri arasında yapılmış olan savaştır. Osmanlı güçleri bu savaşa Vidin Beylerbeyi Abaza Mehmed Paşa'nın yönetiminde çıkmışlardı. Savaş, Nâimâ'nın deyişiyle "Leh kıralı olan bed-fiilin vekil-i mutlakı olan Hetmân-ı bî-aman" iledir. Sefere, Osmanlıların tarafında, yine Nâimâ'nın deyişiyle, "Kantemiroğulları Orak Mirza ve Hüseyin Mirza, cümle oymakları olan Nogay ve gayri Tatarlar, Eflâk ve Boğdan Voyvodaları" katıldılar.

Ali Ufkî'nin birçok Avrupa kaynağında zikredilen Kırım Tatarları tarafından esir edilmiş olduğuna dair rivayet, işte bu sefere katılanların kimlikleriyle ilgili olsa gerektir. Bu savaşın sonuçlarını Nâimâ şöyle özetler:

"...Küffârdan vâfir başlar ve diller ve bayraklar alınıp yüzaklığı müyesser oldu..."[119]

Lwow kentinin Hristiyan ailelerinden birinin iyi eğitim görmüş oğlu olan Wojciech Bobowski'nin işte bu savaşta alınan "dil"lerden biri olması ihtimal dahilindedir. Bobowski Osmanlılara 1633 yılının Eylül ayında esir düşmüşse, ihtida edip değerli bir savaş esiri olarak Saray'a alınışı 1633 yılı sonlarına ya da 1634 yılına rastlamış olmalıdır. Eğer doğum tarihi olarak genellikle Polonya kaynaklarının verdiği 1610 yılı olarak kabul edersek, o sırada 23-24 yaşlarında olmalıydı. Gerçi 1610 yılından sonra doğmuş olması ihtimali de vardır. Bobowski'nin 1633-34 yıllarından çok önce İstanbul'a getirilmiş olması olanaksızdır, zira İstanbul'a geldiğinde Batı standardlarında mükemmel bir eğitim görmüş; Lâtinceyi, Grekçeyi, Fransızcayı, müziği ve nota okuyup yazmayı öğrenmişti. Bu eğitimin de 18 ya da 20 yaşlarından önce tamamlanmış olması mümkün görünmüyor.

Ali Ufkî'nin bu tarihlerden çok sonra İstanbul'a getirilmiş olması da mümkün görünmüyor, zira 1643 yılında Komensky'nin Janua Linguarum Reserata'sının Türkçe çevirisini bitirmişti. Bu çeviriyi yapanın da bu tarihten önce Türkçeyi mükemmelen ve bir miktar da Arapça ve Farsçayı öğrenecek vakti olmuş olması gerekiyordu. O yıllarda İstanbul'a gelen Bobowski, ömrünün kalan

40 yılını burada geçirecekti.

Ali Ufkî'nin 1650'li yılların başında Saray'dan ayrılış sebebine gelince, Barnette Miller bunu içkiye düşkünlüğüne bağlar:

"Bobowsky içkiye çok düşkündü, kalbini her zaman bir şişecik şarapla kazanmak mümkündü. Bu yüzden de Saray hizmetinden uzaklaştırılmıştır"[120]

diye yazar. Ancak Miller bu savını hiçbir belgeye dayandırmıyor. Ali Ufkî'ye ilişkin en kapsamlı biyografik makaleyi yazmış ve Polonya kaynaklarını taramış olan Franz Babinger ise daha makul bir varsayımda bulunur ve şöyle yazar:

"Hizmetkârlığı ve tutsaklığı iyi halinden ötürü son bulmuş ve azat edilmiştir"[121] .

Ali Ufkî'nin Divan-ı Hümayun Tercümanlığı

Ali Ufkî'nin Saray'a ikinci kez (bu kez Divan-ı Hümayun tercümanı sıfatıyla) tam olarak hangi tarihte girmiş olduğu bilinmiyor. Ancak bu da 1668 yılından önce olsa gerek.

Bazı Batı kaynaklarında Ali Ufkî'nin 1670 ya da 71 yıllarında Divan-ı Hümayun baştercümanlığı yapmış olduğu kaydedilir. Örneğin Thomas Hyde, 1691'de yayımladığı Ali Ufkî'nin eserinin başına "Tractatus Alberti Bobovii Turcarum Imperator Mohammedis IV olim interpretis primarii" ibaresini yazmıştır[122] , yani "Türk imparatoru IV. Mehmed'in (Avcı) sabık baştercümanı Albertus Bobovius'un kitabı". Oysa, Oxford'da Bodleian Kütüphanesi Müdürü olan şarkiyatçı Thomas Hyde (1636-1703) hayatı boyunca ne Osmanlı topraklarına ayak basmış, ne de Ali Ufkî'yle karşılaşmıştı. Ali Ufkî'yle bağlantısı 1668-1671 yılları arasında İstanbul'da İngiliz sefareti papazı olarak bulunmuş olan Thomas Smith (1638-1710) [123] idi. Türklerin dini adet ve törenleriyle ilgili bu kitabı Ali Ufkî'ye Thomas Smith yazdırmış –ya da sipariş etmişti. 1671'de Thomas Smith, 6 yıldır Bodleian Kütüphanesi Müdürlüğü yapmakta olan Thomas Hyde'a bu kitabı, Ali Ufkî'nin Avcı Mehmed'in baştercümanı olduğunu ekleyerek aktarmıştır. Böylece de, Ali Ufkî'nin Divan-ı Hümayun baştercümanlığında bulunduğu bilgisi diğer bazı Batılı kaynaklarca benimsenmiş ve Ali Ufkî'nin biyografisinin bir parçası haline gelmiştir. Örneğin onsekiz ve ondokuzuncu yüzyılların Polonya kaynakları aynı bilgiyi aktarıyorlar[124] .

Daha sonra, büyük müsteşrik Franz Babinger, bu bilgiyi Ali Ufkî biyografisine dahil etmiş[125] , oradan da başka yayınlara geçmiştir.

Ali Ufkî'nin Divan-ı Hümayun baştercümanlığı yaptığını ileri sürenlerin kullandığı bir diğer kaynak da Georges Guillet de Saint Georges'un (1625-1705) kitaplarıdır. 1676 yılında yayınlanan Lacédémone Ancienne et Nouvelle başlıklı kitabında[126] yazar, Ali Ufkî'nin baştercüman olduğunu bildirir. Ancak Guillet de Saint Georges güvenilir bir kaynak olmaktan uzaktır. Jacob Spon, Guillet'in yazılarındaki hatalar ve tutarsızlıklardan hareketle, onun gittiğini söylediği Atina, Mora, İstanbul gibi yerlerden hiçbirini görmemiş olduğunu, "seyahatnamelerini" de Fransa'da oturduğu yerden, bazı misyonerlerin anlattıklarına dayanarak yazdığını açık seçik göstermiştir [127] .

Ali Ufkî'nin Divan-ı Hümayun birinci değil ikinci tercümanı olduğunu gösteren bilgi ve kayıtlar çok daha sağlamdır oysa. Her şeyden önce Osmanlı Saray belgelerinde Ali Ufkî'nin baştercüman olduğuna dair bir bilgi ya da kayıt yoktur. Ali Ufkî'ye, Divan tercümanı sıfatıyla 1668 yılında Hazine'den bir ödeme yapıldığına dair bir belgeyi Cengiz Orhonlu ortaya çıkarmıştır[128] . Ancak bu belgede ödemenin aşağı yukarı 2 ay süreli bir hizmet karşılığı yapıldığı belirtilmekte ve baştercümanlıktan söz edilmemektedir. Osmanlı Sarayında onyedinci yüzyılda birden fazla daimi tercüman bulunduğu biliniyor[129] . Ali Ufkî'ye bu ödemenin yapıldığı sıralarda baştercüman, Panayotis Nikuzios'tur. Nikuzios bu görevini 1673'te Iskerletzade Aleksandr Mavrokordato baştercüman tayin edilinceye kadar sürdürmüştür[130] .

Diğer yandan, Divan-ı Hümayun baştercümanları listesinde Ali Ufkî'nin adını göremiyoruz[131] . Ali Ufkî'yi son yıllarında iyi tanımış olan John Covel'i kaynak olarak kullanan Jacob Spon ve Sir George Wheeler, aynı ifadeyi kullanırlar ve Ali Ufkî'nin sadece "belli başlı tercümanlardan biri" olduğunu belirtmekle yetinirler[132] . En önemlisi, Hezarfen Hüseyin'in, Ali Ufkî'nin 1670-71 yıllarında ikinci tercüman olduğuna dair tanıklığıdır. Bu tarihte Hezarfen Hüseyin, Divan-ı Hümayun baştercümanı Nikuzios ve ikinci tercüman "Ali Bey" ile temasa geçtiğini, onlardan da yardım gördüğünü yazar. Bu iki kişi Tenkihu't-Tevârîhi'l-Mülûk'un yazılması sırasında Hezarfen Hüseyin'e Grekçe ve Lâtince'den metinler çevirmişler, bazı Batı dillerinden de aktarmalar yaparak yardım etmişlerdi[133] . Ali Ufkî'yi şahsen tanımış olan Hezarfen Hüseyin onun

Panayotis’in baştercümanlığı döneminde ikinci tercümanlıkta bulunduğuna tanıklık etmektedir.

Sonuç olarak, Osmanlı arşivlerinde Ali Ufkî’ye ilişkin yeni belgeler keşfedilinceye dek, onun hiçbir zaman baştercümanlık görevinde bulunmadığını kabullenmek durumundayız.

Ali Ufkî’nin Saray’daki tercümanlık görevine hangi tarihte başlamış olduğu da bilinemiyor. Ancak Saray’dan ilk ayrılışıyla tercüman olarak geri dönüşü arasında uzunca bir süre geçmiştir. 1658 yılında Divan-ı Hümayun tercümanlarıyla tanışan Claes Ralamb, bu görevle ilgili olarak Ali Ufkî’den söz etmez. Adını zikrettiği tek tercüman, Panayotis Nikuzios’tur. Demek ki, o sırada Saray meşkhanesinden henüz ayrılmış Ali Ufkî, Divan-ı Hümayun tercümanlığı görevine başlamamıştı[134] .

Ali Ufki’nin “Bildiği” Diller ve Türkçe Hocalığı

En eskilerinden günümüze birçok kaynakta Ali Ufkî’nin çok sayıda Doğu ve Batı dili bildiği vurgulanır. Örneğin Bayle 18 (on sekiz) dil bildiğini yazar[135] . Wheeler ve Spon ise, Ali Ufkî’yi bizzat yakından tanımış olan Covel’i kaynak göstererek, 17 dil bildiğini yazarlar. Spon’un ifadesi şöyledir: “On yedi dil bilirdi ve Fransızca, İngilizce ve Almanca’ya bu ülkelerde yetişmişcesine vâkıftı”[136] . Wheeler biraz daha temkinlidir; “On yedi dili konuşabildiği rivayet edilir”[137] . Rycaut, Tavernier, Galland gibi Ali Ufkî’yi yakından tanımış olan diğer müsteşrik ve seyyahların yazdıklarında ise bu konuda herhangi bir bilgi ya da atıf yoktur. Daha sonraki bilgi kaynaklarımızın çoğunda bu 17 dil bilme olayı tekrarlanır. Babinger’in ansiklopedi maddesinin yayımlanmasından sonra ise daha da yaygınlaşır[138] .

Bir dili “bilmenin” ne anlama geldiği sorusunu bir kenara bırakarak Ali Ufkî’nin gerek kökeni itibarıyla gerekse İstanbul’daki eğitimi ve ilişkileri, yazdığı eserler ve yaptığı çeviriler dolayısıyla “bildiğine” emin olduğumuz dilleri sıralayalım: Lehçe, Fransızca, İngilizce, Almanca, Lâtince, Eski Grekçe, modern Grekçe, Türkçe, Arapça, Farsça. İtalyanca da bildiğini varsaymak yanlış olmaz. Ayrıca, Kitab-ı Mukaddes’i Türkçeye çevirmek için, eğer orijinal metne başvurduysa, İbranice ile Aramcaya da kısmen de olsa vâkıf olduğunu düşünebiliriz. Bu liste sınırlayıcı ve kesin değildir elbette. Ama Ali Ufkî’nin “bildiğine” emin olabileceğimiz lisanların toplamı 13’tür, 17 değil. Bu rakamı dahi azami bir rakam olarak değerlendirmek gerekir. Ali Ufkî’yi yakından tanımış olan İsveç sefiri Claes Ralamb ise seyahatnamesinde şöyle yazar:

“Fransızca, İtalyanca, Almanca, Lâtince, Yunanca, Türkçe ve Arapça dillerini iyi bilen Albertus Bobovius adlı mühtedi, bilgili bir adamdı...”[139]

Ali Ufkî’nin bu dil bilgisinden İstanbul’da bulunan ve Şark dillerini öğrenmek isteyen bazı Avrupalılar da yararlanmıştır. Ali Ufkî’nin dil öğrencilerinin en önemlileri Binbir Gece Masalları’nı bir Avrupa diline çeviren ilk kişi olan Antoine Galland (1646-1715) ve François Mesgnien (ya da Meninski)’dir. Onyedinci yüzyılın kuşkusuz en önemli Şark dilleri uzmanı olan François Mesgnien Meninski 1623’te bugün Fransa sınırları dahilinde kalan Lorraine bölgesinde doğmuş, 1698 yılında Viyana’da ölmüştür. Şark dillerine merak sarınca önce Roma’da eğitim gören Meninski 1652 yılında Polonya sefirinin maiyetinde İstanbul’a gelir. Biyografisinde şu satırları okuyoruz:

“...İstanbul’da Türk dilini dönemin iki önemli hocası olan Ahmet ve Bobovius’tan öğrendi...”[140]

İki yıl sonra Polonya Parlamentosu baştercümanlığına atanan Meninski’ye Leh kıralı Jan Sobieski tarafından asalet unvanı tevcih edilir ve hemen ardından Lehistan’ın İstanbul sefiri olur. 1661 yılında ise Avusturya İmparatoru Leopold’un hizmetine girer ve bu sefer İstanbul’da Avusturya Maslahatgüzarı olarak görev yapar. 1671 yılında Viyana’ya döner ve ölümüne dek bu kentten ayrılmaz. Bu süre zarfında İmparatorluk sarayının Doğu dilleri baştercümanlığını yapar.

Meninski bir Türkçe dilbilgisi kitabı bir de büyük sözlük kaleme almıştır. En önemli yapıtı olan bu sözlük (Thesaurus) Viyana’da 1680 yılında yayınlanır[141] . Üç büyük ciltlik ve 6.000 sayfalık bu muhteşem sözlük her Türkçe kelimenin telâffuzuyla birlikte Arapça, Farsça, Lâtince, İtalyanca, Fransızca ve bazen da Lehçe karşılığını vermektedir. Meninski’nin Türkçe sözlüğü yüzyıllarca (belki de 1880’li yıllarda Sir James Redhouse’un sözlüğü yayınlanana dek) Türk dilini öğrenmek isteyenlerce haklı olarak en önemli kaynak başvuru kitabı olarak kabul edilmiştir. Çok aranan bu sözlüğün nadir hale gelmesinin bir sebebi de çoğu nüshalarının 1683 yılında Viyana kuşatması sırasında bir Osmanlı top güllesinin isabeti sonucunda çıkan bir yangında yok olmasıdır. Sözlükteki kelimelerin büyük çoğunluğu için çeşitli kaynaklardan derlenmiş cümle ve kullanım örnekleri veriliyor. Bu kaynaklar arasında divanlar, münşeatlar, sakk ve fetva mecmuaları vardır. Thesaurus’un ilk cildindeki önsözde (“Prooemium”) Meninski, verdiği cümle ve kelime kullanım örneklerinin

alındığı kaynakları sıralar ve her kaynağı bir kısaltmayla belirtir. Bu kaynaklar listesinde Ali Ufkî'ye ilişkin şu iki madde vardır: "Bob" ve "Jan". Bu iki kaynak hakkında Meninski Lâtince olarak şu açıklamaları yapar:

"Bob, Bobovius, seu Janua Linguarum Aurea Reserata ab eo in turcice idioma olim translata et mihi Constantinopoli communicata. Vir erat Polonus natus, multarum linguarum, sed religionis in speciem Turcice reipsa, Deus scit cujus" [Bobovius Janua Linguarum Aurea Reserata'yı evvelce Türkçe'ye çevirmiş ve bana İstanbul'da iletmişti. Adam Polonya doğumluydu, çok sayıda dil bilirdi; ancak Tanrı taksiratını affetsin, Türk dinini kabul etmişti].

"Jan, Janua Linguarum turcice reddita. Ms" [Janua Linguarum'un Türkçe çevirisi, elyazması].

Ali Ufkî'nin Komensky'nin Lâtincesinden Türkçeye yaptığı Janua Linguarum Reserata çevirisi bugüne dek yayımlanmadı ama, gördüğümüz gibi, elyazması halinde dahi Meninski'nin büyük sözlüğüne kaynaklık etti. Meninski böylece Janua Linguarum gibi önemli bir didaktik sözlüğü Türkçeye çeviren hocası Ali Ufkî'ye vefa borcunu da ödemiş bulunuyordu. Matbu Avrupa kaynaklarında Ali Ufkî'ye ilişkin ilk somut biyografik bilgiler, Meninski'nin kitabının önsözündekilerdir.

Thesaurus'ta bu biçimde Bob veya Jan koduyla verilen yüzlerce kelime veya deyim kullanımı örneği vardır. Bu örneklerden bir tanesi müzik tarihi açısından önemlidir. Sözlüğün ikinci cildinin 2024. sayfasındaki "Dürr-ü mufassal" deyimi için verilen örnektir bu. "Dürr-ü mufassal"ın Lâtince karşılığı "Uniones separati" (ayrılmışların birleşmesi) olarak verilmiştir. Lâtince açıklaması ise "İd est Gamma, seu Notae musicales ut infrae expressae" [Bu bir gam/ıskala yani müzik notalarıdır; aşağıda gösterildiği gibidir] şeklinde, İtalyanca açıklaması da "Note musicali, come sono" [Müzik notaları öyledirler] şeklinde veriliyor. Bu başlık altında Meninski'nin verdiği harf ve nota dizileri, olduğu gibi Ali Ufkî'nin Mecmua-yı Saz u Söz'ün son yaprağına çizdiği şemadan alınmıştır. Bu harf ve nota dizileri o dönemde Avrupa'da çok kullanılan ve Solmization adı verilen bir notalama/solfejleme yönteminin Arap harflerini kullanarak ve bunları ebced sırasına koyarak Türkçe'ye aktarılmasından ibarettir[142] . Sonuç itibarıyla, Ali Ufkî'nin şu anda British Library'de bulunan Mecmua-yı Saz u Söz yazmasını hiç değilse kısmen Meninski'ye göstermiş olduğunu söyleyebiliriz.

Ali Ufkî onyedinci yüzyılın en önemli Avrupalı müsteşriklerinden olan Antoine Galland ve François Meninski'nin Türkçe hocası olmuştur. Dolayısıyla, Bobowski'nin adının bazı Avrupa merkezlerinin şarkiyatçı çevrelerinde iyi tanınmasına şaşmamak gerek. Ali Ufkî'nin bu şöhretini farklı belgelerden de izleyebiliyoruz. Fransız Kraliyet Kütüphanesi (Bibliothèque Royale) onyedinci yüzyıl başlarından itibaren her türlü Şark yazmaları ve sikkeler, koleksiyonunu genişletmek için büyük çaba sarfetmiştir. Çeşitli seyyah, misyoner veya tüccarı da bu yönde teşvik etmiş, onlara siparişler vermiş, getirdikleri eserleri satın almıştır. Kütüphanenin 1663-1668 yılları arasında müdürlüğünü yapmış olan Pierre Carcavi (ölm. 1684) bu amaçla papaz, seyyah ve amatör şarkiyatçı Jean Michel Vansleb'e [veya Vansleben] (1635-1679) görev vermiştir. Carcavi, Vansleb'e hitaben yazdığı 17 Mart 1671 tarihli talimat yazısında, aranması ve Fransa'ya getirilmesini istediği yazma eser türlerini sıraladıktan sonra şunları ekliyor:

"...araştırma ve seyahatleri sırasında Vansleben eğer Türkçe, Arapça, Farsça, Ermenice gibi birçok Doğu dilini bilir, bilgili bir kişiye rastlarsa onu Fransa kralının hizmetine girmeye ve Paris'e gelmeye ikna etmeye çalışmalıdır. O kişiye onurlu ve müreffeh bir hayat vadedebiliyoruz. Bir süre önce, bu işe liyakatinden emin olduğumuz tercüman Ali Bey'i düşünmüştük..."[143]

Anlaşılan Carcavi, toplanan yazmaları tasnif edip değerlendirecek bir uzman arıyordu. 1660'lı yıllarda da Ali Ufkî'nin gerek tercüman, gerekse Türkçe hocası ve şark dilleri uzmanı olarak şöhreti Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları dışına kadar uzanmıştı. Sonuçta, Fransız Kraliyet Kütüphanesi müdürü Carcavi'nin görevlendirdiği Vansleb, 1671-1676 yılları arasında Mısır, Yunanistan ve İstanbul'da dolaşmış ve Paris'e dönerken çoğu Arapça ve Grekçe olan 600'e yakın elyazması kitap götürmüştür. Ne var ki, yazdığı raporlardan da anlaşıldığı gibi, Vansleb bu seyahatleri sırasında Ali Ufkî ile hiç karşılaşmamıştır.

Ali Ufkî'nin Özel Yaşamından Bir İki Kesit

Ali Ufkî'nin özel yaşamı hakkında pek az bilgiye sahibiz. Başka bilgi ve belgelere ulaşıldıkça ayrıntılı bir biyografi yazımı imkân dahiline girebilir. Burada Ali Ufkî'nin yaşamına ilişkin iki durumdan söz edeceğiz: kiracılığı ve evliliği. Bu durumlara ilişkin kayıtlar Ali Ufkî'nin Türkçe öğrencisi Antoine Galland'a ve onun da ölümünden sonra Fransız Kraliyet Kütüphanesine intikal eden dağınık evrak-ı metrukesinde bulunuyor. Örneğin Antoine Galland'a ait sonradan ciltlenmiş bir defterin içinde[144]

Ali Ufkî'nin elyazısıyla bazı yapraklar var. 14.5x20 cm ebadındaki 47 yapraklık bu defterin büyük bölümü Galland'ın Lâtince, Fransızca ve Türkçe olarak yazdığı mektup müsvedde veya suretlerinden oluşuyor. Defterin 46b, 47a ve 47b sayfaları ise baştanbaşa Ali Ufkî'nin çok karakteristik elyazısıyla 1660'lı yıllara ait hesaplar, ödeme ve harcama listeleri, alacak ve borç hesaplarıyla notlar içeriyor. Örneğin sayfa 47a'da şöyle bir kayıt vardır:

"Rebiyülâhir, cemaziyülevvel, cemaziyülâhir ve recep aylarının kiraları verilmeyip üçyüz elli akçe duvar yapısının hesabına geçti ve elli akçe kadına vereceğimiz kaldı."

Anlaşılan Ali Ufkî o sırada sahibi kadın olan bir evde kiracı olarak oturmakta ve ayda yüz akçe kira ödemekteydi. Bu metinde sözü edilen duvarın tamirine ait harcama hesapları da aynı defterin 46b sayfasındadır; harcama listesi içinde tahta, pervaz, kereste, reze, hammaliye, dülgerlik gibi harcama kalemleri vardır. Ne var ki, ne bu kayıtların hangi yıla ait olduğu ne de söz konusu evin İstanbul'un neresinde yer aldığı belirtilmiş. Galland'a ait aynı defterin 47b yaprağında ise tarihlendirilmiş başka kira hesapları vardır. Bu sayfaya Hicrî 1075-1078 yıllarına ait kira ödeme kayıtları düşülmüştür Ali Ufkî tarafından. Bunlardan biri şöyledir:

"1078 Rebiyülevvelinde hesab olundu. Muharrem, sefer ve
rebiyülevvelin kirası verilip bu ana gelince 21 aylık hesabı
alındı. Yedi ay dahi kaldı ki tamam kusur üç yüz elli akçe".

Bu kez ayda elli akçelik bir kira söz konusudur. Buna göre Ali Ufkî'nin bu ikinci kira evinde, 1075 yılının zilhicce ayından (Haziran 1665) 1078 yılı rebiyülâhir ayı (Ağustos 1667) da dahil olmak üzere en az 2 yıl 2 ay kaldığı anlaşılıyor. Kirasını düzenli bir biçimde ödediği anlaşılan Ali Bey, kirayı eğer doğrudan ev sahibine ödememişse kimin eliyle ulaştırdığını da aynı düzenle deftere not etmiştir.

Ayrıca bu defterin aynı sayfalarına Ali Ufkî milâdi takvimle 1664 yılının Ağustos-Aralık ayları arasındaki aylık gelirini muntazaman kaydetmiştir. Bu gelir kayıtları İtalyancadır. Gelirin kaynağı belirtilmemiştir. Bu süre zarfında Ali Ufkî'nin aylık geliri 1800 ile 2000 "aspri" (akçe) arasında değişiyor. Bu gelir düzeyi, dönemin standardları göz önüne alındığında herhalde yüksekçe bir gelir sayılmalıdır.

Ali Ufkî'nin ardında bıraktığı başka bir not ise kendisinin Saray'dan ayrıldıktan sonra evlendiğini gösteren bir ipucu teşkil ediyor. Ali Ufkî'nin özel kütüphanesinden Türkçe talebesi Antoine Galland'a, ondan da Fransız

Kraliyet Kütüphanesi'ne intikal eden kitaplardan biri de Vesiletü'l-Makasıd adlı Farsça sözlüktür[145] . Ali Ufkî, bizzat kullandığı bu sözlüğün birçok yerine derkenarlar ve kişisel notlar düşmüştür. Notlardan biri de şöyledir:

"Trabluslu Hacı Mehmed Mısır'dan kaynımızdan Muharremin sekizinci gününde, sene 1082, mektup getirdi. Rüstempaşa Camii'nin önünde dükkânı var".[146]

8 Muharrem 1082 (17 Mayıs 1671) tarihinde Mısır'daki "kaynından" bir mektup alan Ali Ufkî, demek ki o tarihte muhtemelen evli bulunuyordu.

Mecmua-yı Saz u Söz'ün British Museum'a İntikali

Ali Ufkî'nin musıkiyle doğrudan ilgili üç eserinden kuşkusuz en önemlisi olan Mecmua-yı Saz u Söz elyazmasının varlığından ilk söz eden, Fransız doktor ve seyyah Jacob Spon'dur (1647-1685).

1675-76 yıllarında İngiliz seyyah Sir George Wheeler ile birlikte Kuzey İtalya, Adriyatik kıyıları, Yunanistan, İstanbul ve Batı Anadolu'yu kapsayan bir gezi yapan Spon, 23 Eylül-16 Ekim 1675 tarihleri arasında İstanbul'da bulunur. İstanbul'da Fransız sefiri Marquis de Nointel'e misafir olan Spon, Fransa'ya dönüşünde 1678'de seyahatnamesini yayınlar[147] . Seyahatnamenin İstanbul'a ilişkin bölümünde şu satırlar vardır:

"Ingiliz sefaret papazı Mr. Covel bize Türkçe şarkılar gösterdi. Konuya yabancı olduğumuz için pek bir şey anlamadık, ancak Covel söz ve müziklerin pek güzel olduğunu söyledi. Saray'da yetişmiş bir mühtedi, Türk şarkılarını bizim usulümüzle notaya almış. Bu mühtedinin Türkçe adı Haly Beg imiş, Hristiyanlık adı da Albertus Bobovius. Gençken Polonya'dan esir olarak getirilmiş, Saray'dan çıktıktan sonra da önemli bir Dragoman olmuş"[148] .

Spon ve Wheeler'in John Covel'in elinde gördükleri elyazması Mecmua-yı Saz u Söz'dür. Zira Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili bilinen diğer iki eseri, Mecmua-yı Saz u Söz'ün "müsveddeleri" ve Mezmurlar o sırada Antoine Galland'ın elinde bulunuyordu.

Demek oluyor ki, Mecmua-yı Saz u Söz 1675 yılının Ekim ayında John Covel'in elindeydi. Şark Ticaret Şirketi (Levant Company) ve daha sonra İstanbul'daki Ingiliz Sefaretinin papazı olan John Covel, ya da Covell, 1638'de doğup 1722'de ölmüş. İstanbul'da kalış süresi Aralık 1670 ile 2 Nisan 1677 arasıdır[149] . Covel İstanbul'dayken birçok kitap ve elyazması toplamış, bunları beraberinde İngiltere'ye götürmüştür. Spon ile Wheeler'e Ali Ufkî'ye ilişkin bilgileri veren Covel, onunla şahsen tanışmış olmalıdır. İngiltere'ye götürdüğü yazmalar arasında Mecmua-yı Saz u Söz de vardır.

Covel’in bu yazmayı Ali Ufkî’nin sağlığında mı yoksa ölümünden sonra mı elde etmiş olduğunu kesin bir şekilde söylemek mümkün değil. Covel’in Londra’ya götürdüğü kitaplar arasında Ali Ufkî’nin iki elyazması eseri daha vardı. Bunlardan biri Kitab-ı Mukaddes’in Türkçe çevirisinin bir nüshası[150] , diğeri de Saray-ı Enderun’un elyazması bir nüshasıdır[151] .

John Covel, ölümünden birkaç yıl önce, özel kütüphanesinin tümünü John Harley Earl of Oxford’a (1689-1741) 27 Şubat 1715 tarihinde 300 sterlin karşılığında satmıştır. Bu kitaplar da, daha sonra Harley’in tüm kütüphanesiyle birlikte (50.000 adet kitap) 1742 yılında Londralı meşhur yayımcı ve sahhaf Thomas Osborne’a 13.000 sterline satılmıştır. Elyazmaları ise 1753 yılında Harley’in dul eşi tarafından British Museum’a bağışlanmıştır[152] . British Library’de bugün Harley kod numarasını taşıyan yazmaların arasında Mecmua-yı Saz u Söz yoktur[153] . Bu eser, 1742 ile 1753 yılları arasında büyük İngiliz koleksiyoncusu ve doktor Sir Hans Sloane’un (1660-1753) eline geçmişti. British Museum’un kurucularından ve ilk kitap koleksiyonu bağışlayıcılarından olan Sloane’un 1753’te ölümüyle, Mecmua-yı Saz u Söz, [Ms. Sloane 3114] katalog numarasıyla bu kuruma intikal etmiştir.

Mecmua-yı Saz u Söz 1675’te Covel’in eline geçmiş ve yazarının ölümünden çok kısa bir süre sonra Osmanlı sınırları dışına çıkarılmıştı. Bu da, yazmanın Ali Ufkî’nin ölümünden sonra bir başkası tarafından tamamlanmış olması ihtimalini çok zayıflatır[154] .

Ali Ufkî’nin “Karmaşık Dünya”sı

Dönemin İstanbul’unda mühtedilerin genellikle pek sevilmedikleri anlaşılıyor. Örneğin 1650’li yıllarda Brandenburg ve Transilvanya’nın diplomatik temsilcisi sıfatıyla İstanbul’da bulunan Jacob Nagy de Harsany onlar için: “Mühtediler yalancı, çıkarcı ve sahtekârdırlar, söyledikleri ve yaptıklarıyla, ettikleri binlerce yemini bozarlar” demektedir[155] . Colloquia Familiaria Turcico-Latina adlı eserinde Harsany, Müslüman ana ve babadan doğanları mühtedilere binlerce kez tercih ettiğini belirtir.

Ali Ufkî’nin burada bir istisna teşkil ettiğini kabul etmeliyiz. Onunla doğrudan ya da dolaylı temasta bulunmuş kişilerin bize bıraktıkları tüm ipuçları, Ali Ufkî’nin onlar üzerinde pek olumlu bir izlenim bıraktığını gösteriyor. Örneğin Sir Paul Rycaut ondan “akıllı/anlayışlı (understanding) bir Polonyalı”[156] diye sözeder. Rycaut Osmanlı Sarayı’yla ilgili tüm bilgilerini Ali Ufkî’den almıştır. Ali Ufkî’ye ilişkin ilk biyografik bilgileri veren Pierre Bayle de onu tanımış seyyahlardan naklen şöyle yazar:

“Meşhur Polonyalı mühtedi Ali Bey, ihtida edişini bir yana bırakırsak, ahlakî açıdan dünyanın en dürüst ve namuslu insanlarından biridir”[157] .

Ali Ufkî’nin dönemin ünlü bilgin ve tarihçilerinden Hezarfen Hüseyin Efendi’yle de arası iyiydi. Tenkihu’t-Tevârîhi’l-Mülûk’un yazılışı sırasında Hezarfen Hüseyin’e yardımcı olmuş, 1670 ve 71 yıllarında Bizans ve Roma tarihine ilişkin bazı Lâtince ve Yunanca kaynakları onun için Türkçeye çevirmiştir. Antoine Galland’ı Hezarfen Hüseyin Efendi’ye tanıştıran Ali Ufkî’dir. 1657-58 yıllarında İstanbul’da İsveç sefiri olan Claes Brodersson Ralamb’ın (1622-1678) güvenini kazanan Ali Ufkî, onunla sık sık buluşur ve görüş alışverişinde bulunurdu[158] . Ralamb’ın 1679’da yayınladığı seyahat notları, o dönemin Osmanlı yaşam ve kültürüyle ilgili en açık ve yansız yayınlarından biridir [159] .

Ali Ufkî’nin hem Batılılarla hem Müslümanlarla, yani din, kültür ve medeniyet bakımından iki ayrı dünyaya ait insanlarla olumlu ve onurlu ilişkiler içinde bulunduğunu eserlerinden de anlayabiliyoruz. Eserlerine bir bütün olarak bakıldığında, iki din, iki kültür, iki weltanschauung, iki dünya görüşü taşıyan biri olarak görünür. Bu da, bir bakıma normaldir. Çünkü Ali Ufkî devşirme değildi. Çok genç yaşlarda İstanbul’a devşirilerek getirilen çocuklar gibi çok küçük yaşlardan itibaren Osmanlı toplumu ve yaşamını tam anlamıyla benimsemesini beklemek yanlış olur. Ali Ufkî, Türklere savaşta esir düşmüş, İstanbul’a bu şekilde getirilmiş, muhtemelen köle olarak satılmış, bilgi ve becerileri dolayısıyla Saray’a alınmış ve herhalde, sosyal çevre ve yaşam bunu gerektirdiği için ihtida etmişti. Bu esnada da yaşı 20’nin üzerinde olmalıydı. İhtida etmeden Saray’da ikamet edip sürekli bir görev alması zaten mümkün değildi.

İstanbul’daki tüm yaşamı boyunca Ali Ufkî’nin en yoğun ilişkide olduğu kişiler Avrupalı seyyah, müsteşrik, diplomat, tüccar ve misyonerlerdi. Ondokuz yıllık Saray hizmeti Ali Ufkî’nin bu yoğun ilişkilerine engel olmamıştır. Nitekim Osmanlı arşiv ve belgelerinde Ali Ufkî’ye ilişkin pek az bilgi bulunabilmesine karşılık, onun hayatı ve eserlerine dair tüm bölük pörçük bilgileri, ilişkide bulunduğu Avrupalıların yazdıklarından öğreniyoruz. Bunlar arasında şu isimleri saymak mümkün: Antoine Galland, François Meninski, Cornelio Magni, Isaac Basire, Thomas Smith, John Covel, Levinus Warner, Claes Ralamb, Jean Baptiste Tavernier, Johann Ulrich Wallich, Paul Rycaut, Nicolaus Brenner. Bunlar dışında, adlarını bilemediğimiz başkalarının da bulunduğu muhakkaktır.

Bu Avrupalıların birçoğu, doğal olarak, kendilerine tercümanlık eden, yol gösteren, dil öğreten, bilgi veren, kitap ve yazılı malzeme temininde yardımcı olan Ali Ufkî'yi hep "kendilerinden biri" olarak görme eğilimindeydiler. Ömrünün sonlarına doğru Ali Ufkî'nin Avrupa'ya dönmek ya da İngiltere'ye gitmek istediği, ya da Saray'dan ayrıldıktan sonra küserek tanassur ettiği yolundaki rivayetler[160] hep bu yakınlıktan kaynaklanır. Ancak Ali Ufkî'nin de, gerek ilişkilerinde gerekse eserlerinde bu tür rivayetlere açık kapı bırakmış olduğu unutulmamalı.

Örneğin, Müslüman Ali Ufkî, bir yandan ilâhiler ve tevşihler besteleyip dinî/tasavvufî şiirler yazarken[161] , aynı sırada bir İngiliz Anglikan papazı ve misyoner olan Isaac Basire'in isteği üzerine Anglikan Kilisesi'nin akaidini Türkçeye çevirebilmektedir. Basire'in Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yörelerini gerek Müslüman gerekse Hristiyan halk arasında, "Gerçek Anglikan Kilisesi'nin inanç ve doktrinini yaymak amacıyla", yani bir misyoner olarak, 1650'li yıllarda dolaşmış olduğunu biliyoruz[162] . Ali Ufkî, 1658-1661 yılları arasında İngiliz papaz Thomas Smith'in isteği üzerine Osmanlı Türklerinin dini inançlarını, İslâmda ibadet şekillerini, sünneti, haccı ve hasta ziyaretlerini vs. konu alan Lâtince bir risale kaleme alır[163] . O dönemin koşullarında Avrupa'da bu konuda yazılanlar göz önüne alınırsa açık seçik, son derece yansız, objektif ve tanıtıcı nitelikte bir risaledir bu. İslâm inanç ve ibadetleri bu eserde, Avrupalılara önyargısız olarak anlatılmakta ve tanıtılmaktadır.

Bu eserin hemen ardından Ali Ufkî, Kitab-ı Mukaddes'i Türkçeye çevirmeye başlar. Ancak burada yansızlık, tanıtıcılık vs. söz konusu değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi bu çeviriyi Ali Ufkî Felemenk sefiri Levinus Warner'ın isteği ve siparişi üzerine yapmıştır. Levinus Warner bu amaçla Hollanda'dan parasal destek ve teşvikler almıştı. Amacı da gayet açık ve basitti: Müslümanların egemenliğinde olan ülkelerde Türk dilini kullanarak Hristiyanlık inançlarını yaymak[164] . Çok yakından bildiği ve tanıdığı bu amaca hizmet etmekte de tereddüt göstermemiştir Ali Ufkî.

Bunu "çelişki", "ihanet", "ikiyüzlülük" gibi duygusallıkla yüklü bir bağlamda karşılamamak gerek. Ne de olsa Ali Ufkî hayatının ilk 20-25 yılını (tüm ömrünün neredeyse yarısını) Osmanlı toprakları dışında geçirmiştir. Doğu'nun din, âdet, gelenek ve dillerini de o yaşlardan sonra öğrenir. Yani, ömrünün son 30-35 yılını geçirdiği İstanbul'a, Osmanlı'ya, Saray'a ve öğrenip icra ettiği Türk musıkisine hem "içeriden" hem "dışarıdan" bakabilmiş olmasından daha doğal ne olabilir?

Şükrü Elçin'in yapmaya teşebbüs ettiği şekilde Ali Ufkî'yi eserlerinin bütünüyle Osmanlı kültür camiasına dahil etmeye çalışmak, onu öyle göstermek gerçekleri zorlamak olur[165] . Eserlerini incelediğimizde, onların 'Doğu ve Batı' kültürleri arasında ilişki kurmaktan öte, zaman zaman kültürler arası ayrı bir dünyaya ait oldukları duygusuna dahi kapılabiliyoruz. İki kültürü de yekdiğerinin kavram ve sözcükleriyle dile getirme girişimleriyle karşı karşıyayız hep. Ali Ufkî bir Aydınlanma Çağı dönemi adamı değildir[166] . Eserlerinde birleştirici ve düzleştirici Akıl'ın etkilerini aramamalıyız.

Bu noktada Ali Ufkî ve Kantemiroğlu arasında büyük bir tezat vardır. Ali Ufki'den aşağı yukarı yarım asır sonra yaşamış olan Kantemiroğlu birçok bakımdan bir Aydınlanma Çağı insanıdır. Türk müziğini Batı müziğine tercih eden bir Aydınlanma Çağı insanıdır. Kantemiroğlu, kendi fikir dünyasıyla gündelik duygusal yaşamını hep ayrı düşünmüş, bu ikisinin içiçe geçirilmesi gibi bir kaygısı da olmamıştır. Dolayısıyla Ali Ufkî'nin eserlerinde kâh kültürler arasında birleştirici, tanıtıcı, neredeyse akademik bir tavrın, kâh ayırıcı, küçümseyici ve önyargılı zıt bir tavrın egemen olduğunu görürüz. İlk tavra örnek, Ali Ufkî'nin dile ilişkin çalışmalarıdır. Fransızca-Türkçe konuşma kılavuzu, Komensky'nin Janua Linguarum Reserata'sının Türkçe çevirisi, Türkçe gramer denemesi bu tür girişimlerdir. Kitab-ı Mukaddes çevirisi, Anglikan Kilisesi doktrini ile ilgili eseri ve hatta besteli Mezmurlar elyazması ikinci tür yaklaşımın eserleri olabilirler. Bu çok yönlü kişiliği değerlendirirken temkinli ve gerçekçi olmak gerektiği kanısındayız.

Ali Ufkî ve Kitab-ı Mukaddes Çevirisi

Ali Ufkî'nin Türkiye'de en çok tanınan eseri, kuşkusuz, Mecmua-yı Saz u Söz'dür. Ancak, daha geniş bir perspektiften bakınca Ali Ufkî'nin en çok tutulmuş en yaygın eserinin Kitab-ı Mukaddes'in Türkçe çevirisi olduğu görülür. En çok baskısı yapılmış, en meşhur, en çok okunmuş ve muhtemelen bugün dahi en çok okunan eseri budur. Birçok kez hem Latin, hem Arap, hem Grek hem de Ermeni harfleriyle basılmış, birkaç kere gözden geçirilerek dili güncelleştirilmiştir. Bugün kullanılan Türkçe Kitab-ı Mukaddes, esas itibarıyla Ali Ufkî'nin çevirisine dayanır[167] . Bu çevirinin oluşum ve yayın sürecine kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

Ali Bey'in çevirisi ne ilk yapılan, ne de ilk yayımlanan çeviridir. Türkçeye ilk Kitab-ı Mukaddes çevirisinin, bölük pörçük bir biçimde on dördüncü yüzyılın başlarında-Kırım lehçesiyle yapıldığı rivayet edilir. Bu

çevirinin sadece bazı kısımları bugüne gelebilmiştir. Rivayetler arasında bunların İstanbul'da Ortaköy'de İbrani harfleriyle basıldığı da vardır[168] . Ancak bu çevirinin, 1546 yılında İstanbul'da yine İbrani harfleriyle, fakat bu kez Arapçası ve Farsçası yayımlanan çeviriyle karıştırılmış olması da muhtemeldir[169] . Bir diğer çevirinin de onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olduğuna dair bir rivayet daha vardır. Bazı kaynaklarda, Protestan misyoneri Primus Truber yönetiminde bir dilbilimciler heyetinin 1570'li, 1580'li yıllarda Kitab-ı Mukaddes'i Hırvatçaya ve Türkçeye çevirdiklerinden söz edilir[170] .

Yayımlanmış ilk çeviri ise İngiliz müsteşriki William Seaman'ın (1606-1680) çevirisidir. William Seaman, 1628 ile 1639 yılları arasında lstanbul'da İngiltere elçisi olarak bulunan Sir Peter Wyche'in hizmetindeydi. Eserleri arasında, 1652 yılında yayımladığı Hoca Sadeddin'in Tâcü't-Tevârîh Orhan Bey'in saltanatına ilişkin bölümünün çevirisi vardır. Seaman önce, Ahd-i Cedid'in "Yuhanna'nın mektupları" bölümünün çevirisini 1659'da Londra'da yayımlar. 1666 yılında ise magnum opus'u, yani Ahd-i Cedid'in tümünün Türkçe çevirisi Oxford'da yayımlanır[171] . Seaman, bu eserini kimyager ve doğabilimci Robert Boyle'un 60 pound'luk yardımı sayesinde hazırlayıp yayımlatabildiğini ifade eder. William Seaman 1670 yılında İngiltere'de bir de Türkçe gramer kitabı yayımlamıştır[172] .

Seaman'in çevirisi, bir buçuk yüzyıl süreyle, yani Ali Ufkî'nin çevirisi Fransa'da basılana dek, Ahd-i Cedid'in tek yayımlanmış Türkçe çevirisi olarak kalmıştır. William Seaman'ın Ali Ufkî ile kişisel ilişkisi olup olmadığı bilinemiyor. Ancak, bazı kaynaklarda Ali Bey'in William Seaman'e tercümesinde yardım ettiği kaydedilir[173] . Bir diğer kaynakta ise, Seaman çevirisinin bütünüyle Ali Ufkî'nin eseri olduğu yazılıdır[174] . Ancak bu, kronolojik açıdan bizce pek mümkün görünmüyor[175] .

Kitab-ı Mukaddes'in Ali Ufkî'ce Türkçeye çevrilmesi, büyük ölçüde Avrupa'da onyedinci yüzyılın ilk yarısındaki siyasal ve askerî gelişmelerin bir sonucudur. Bunlar üzerinde uzun uzadıya durmak bizi konumuzun çok dışına çıkarır. Doğrudan ilgili gelişmeleri kısaca özetlemek yeterli olacaktır. 1618-1648 yılları arasında dinsel/siyasal nitelikteki 30 yıl savaşları Avrupa'yı kasıp kavurdu. Bu savaşların taraflarından biri de Katolik Habsburg'ların egemenliğindeki Avusturya idi. Avusturya'nın egemenliğindeki geniş Doğu ve Orta Avrupa topraklarında (Bohemya, Moravya, Macaristan, Hırvatistan) filizlenen dinsel reform hareketleriyse

Habsburg'ların şiddetli baskısıyla karşı karşıyaydı. Bu reform hareketlerinin ümidi, 30 yıl savaşları sonunda Habsburg hanedanının yıkılıp ülkelerinin siyasal ve dinsel bağımsızlığa kavuşmasıydı. Bazı reformcu liderler Habsburg'lara ve Avusturya hâkimiyetine karşı nefretlerini, Osmanlı hâkimiyetini ve gerekirse Müslüman olmayı dahi Habsburg'ların boyunduruğu altında yaşamaya tercih ettiklerini açıkça ifade etme noktasına götürebiliyorlardı. Bunların katolik muarızları ise onlara, ve temsil ettikleri harekete Kalvino-Türkçülük, ya da Kalvino-Osmanlıcılık (Calvinoturcismus) adını takmışlardı[176] . 1648 yılında Vestefalya anlaşmasıyla 30 yıl savaşları sona erdirildi. Habsburg'ların Avusturya'sı bu savaşlardan yenik çıktı. Ancak Orta ve Doğu Avrupa'daki din reformcularının istedikleri de gerçekleşmedi, hiçbir Doğu Avrupa ülkesi Avusturya'dan bağımsızlığını kazanamadı. Bir tek Hollanda, Cumhuriyet olarak bağımsız oldu ve Protestanlara, Kalvinistlere vicdan ve ibadet özgürlüğü tanıdı.

Katolik Habsburg'lara düşman, siyasî ve dinsel yenilgilerini isteyen Doğu ve Orta Avrupalı reformcu düşünürlerin en önemlisi, kuşkusuz, Moravyalı (Çek) Jan Amos Komensky idi (1592-1670). Lâtince adıyla Johann Amos Comenius olarak da bilinir. Dinsel önderliğinin yanı sıra önemli bir dilci ve eğitimcidir[177] . 1631 yılında kaleme aldığı Janua Linguarum Aurea Reserata (Dillerin Altın Kapısı Açık) adlı eseri tüm Avrupa'da ün kazandı ve birçok Avrupa ve Doğu diline çevrildi. Örneğin, Hollandalı müsteşrik Petrus Golius (1597-1672) bu eseri Arapçaya çevirip Halep'te bastırdı ve eser heyecanla karşılandı[178] . Ali Ufkî ise onu 1643 yılında Türkçeye çevirdi, fakat bu eser basılamadı.

Ali Ufkî, Mecmua, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Turc 292], bir türkü notası ve İtalyanca ibareler.



Ali Ufkî, Mecmua, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Turc 292], Tunç Ali peşrevinin notası (vr. 1296).

Ali Ufkî, Mecmua, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Turc 292], türkü notası ve ilâç tarifi (vr. 205a).

Comenius 1648'den sonra ülkesine dönememiş, önce Polonya'ya ardından da Hollanda'ya sığınmıştı. 1656 ile 1670 arası ömrünün son yıllarını Amsterdam'da yaşadı. Kitab-ı Mukaddes'i Türkçeye tercüme ettirme ve yayınlama projesi de o yıllarda, Comenius'un önderliğinde, Hollanda'da şekillendi ve kısmen gerçekleşti. Comenius'un ve beraberindeki müteşebbis heyetin böyle bir girişimdeki amaçlarının ne olduğu tam olarak bilinmiyor. Habsburg'larla sürekli olarak savaşan Osmanlılarla siyasî ve kültürel ilişkileri yoğunlaştırmak, ya da Osmanlı hâkimiyetindeki topraklarda yaşayan ve kısmen de olsa Türkçe konuşan diğer mezheplere mensup Hristiyanları Protestanlığa yönlendirmeye çalışmak gibi amaçları olduğu düşünülebilir. Bir kaynağa göre, Comenius, Osmanlıların Habsburg Avusturya'sını yendikten sonra İslâmı bırakıp Protestanlığı kabul edeceklerini umuyor, bu çeviriyle de bunun hazırlığını yapmayı düşünüyordu. Uzun süre dinsel baskılar altında yaşamış bir toplulukta sosyal/dinsel kuruluşu simgeleyen bu tür düşüncelerin filiz vermesi ve hatta bir millenarist kisveye bürünmesi kolayca anlaşılabilir[179] .

Bu girişimi gerçekleştirmek için Comenius'un etrafında bir grup oluşmuştu. Tercüme girişimini Hollandalı tüccar Laurens de Geere finanse edecekti. Ayrıca, Komensky'nin eğitim hakkındaki görüşlerinin savunucusu İngiliz eğitim ve tarım reformcusu Samuel Hartlib (1600-1662) de destek sağlayacaktı. Tercüme, Leiden Üniversitesi Matematik ve Doğu Dilleri Profesörü Jacob Golius'un nezaretinde, Golius'un öğrencisi Levinus Warner tarafından yapılacaktı. Levinus Warner, 1654 yılında Leiden Üniversitesi'nde Doğu dilleri profesörü olacakken, 10 yıldır yaşamakta olduğu İstanbul'da kalmayı tercih etmiş ve Osmanlı İmparatorluğu nezdinde, yeni kurulmuş bulunan Felemenk Birleşik Eyaletleri'nin elçisi olarak atanmıştı. Çeviri Leidenli yayıncı Johann Georg Nissel tarafından kendi matbaasında basılacaktı. Kitab-ı Mukaddes'in Türkçeye çevirisi bütün bu desteklerin bir araya gelmesiyle başlatılabildi.

1658 yılında Kitab-ı Mukaddes'i Türkçeye çevirme işi resmen Levinus Warner'e verildi. Comenius, Warner'ın bu işi altı ayda bitirebileceği kanısındaydı. Ancak işin uzayacağı kısa sürede anlaşıldı. Bizzat Levinus Warner sefaret görevlerinin ağırlığı dolayısıyla bu çeviriyi yapamayacaktı.

Comenius, İngiliz dostu Samuel Hartlib'e yazdığı 8 Şubat 1658 tarihli mektubunda şöyle diyordu:

"Bugün İstanbul'a Warner'a mektup yazdık. Kitab-ı Mukaddes'i Türkçeye çevirmesi için kendisini teşvik ettik. Dindar ve asalet sahibi bir kişi olan Monsieur de Geere, bütün masrafları ödemekten öte, bir de ödül vadetmiştir. Baskısı ise Leyden'de Şark dillerinden anlayan ve Kitab-ı Mukaddes'i İbrani harfleriyle mükemme1en basmış olan Nissenus adlı matbaacı tarafından yapılacaktır. Baskı masraflarını da de Geere karşılayacaktır"[180] .

Kendisinden istenen tercümeyi üstlenemeyecek kadar meşgul olan Warner bu işi sırasıyla iki kişiye sipariş etmiştir: Hâkî mahlasıyla bilinen Yahya bin İshak ve Ali Ufkî. İş önce Yahya bin İshak'a verilmiş ve çeviri 1659'da bitirilmiştir. Hâkî mahlasını kullanan Yahya bin İshak hakkında fazla bir şey bilmiyoruz. Çevirisinde çok sayıda İbranice sözcük kullanmış olmasına ve bazı bölümleri doğrudan İbranice aslından çevirmiş olmasına dayanarak Yahudi asıllı olabileceğine hükmedilmiştir. Ancak çevirisinde halk Türkçesini de çok esnek bir biçimde kullanması anadilinin Türkçe olduğu izlenimini uyandırır[181] . Hâkî'nin kendi elyazısıyla çevirisinin, hem müsvedde kopyası hem de tebyiz edilmiş bir diğer nüshası, Warner'ın ölümünden sonra, tüm kitaplarıyla birlikte Hollanda'da Leiden Üniversitesi Kütüphanesi'ne intikal edecektir.

Ancak Warner, Hâkî'nin çevirisini, bilemediğimiz bir nedenle beğenmemiş olacak ki, aynı çeviriyi bu kez de Ali Ufkî'ye sipariş eder. Ali Ufkî önce Yahya bin İshak'ın ham çevirisi üzerinde çalışmaya başlar. Onu düzeltmeye çalışır, metnin birçok yerine derkenarlar düşer. Daha sonra ise kendi çevirisini yapmaya koyulur. Ali Ufkî'nin çeviriyi hangi dillerdeki Kitab-ı Mukaddes metinlerini esas alarak yaptığı bilinmiyor. Bir iddiaya göre Fransızcaya çevrilmiş bir metinden Türkçeye naklederek yapmıştır[182] . Ancak, Leiden Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki yazmaları dönemin yayımlanmış çevirileri ya da asıllarıyla ayrıntılı bir biçimde karşılaştırmadan bu noktada kesin bir yargıya varabilmek zor. Ali Ufkî 1662 ve 1664 yılları arasında çevirisini yaparken Comenius'un Warner'le tekrar mektuplaştığını görüyoruz. Comenius, Warner tarafından iki ayrı kişiye çeviri yaptırıldığından haberdardır. Nihai olarak da hangi çevirinin kullanılıp basılacağına onun karar vereceği anlaşılıyor. Comenius'a göre Kitab-ı Mukaddes'in manen ve lafzen aslına en sadık olan çevirisinin basılması gerekiyormuş [183] .

Ali Ufkî çevirisini iki yıl içinde bitirdi. İşi yaparken çeviriyi bölüm bölüm Warner’a teslim etti, o da peyderpey Leiden’e ulaştırdı. Hâkî’nin yazmasıyla üzerindeki Ali Ufkî’nin tashih ve yorumları da aynı yolu izledi. Ali Ufkî’nin çevirisinin de biri müsvedde biri temiz olmak üzere iki elyazması nüshası vardır. Yazmada bölümler normal sırada değildir. Bu da Ali Ufkî’nin çeviriyi sistematik olarak başından sonuna doğru yapmadığının bir göstergesi olabilir. Ahd-i Cedid’in Yohanna bölümünün sonunda çevirinin tümünün 1664 yılında bittiğini ifade eden bir ibareyle Ali Ufkî’nin imzası vardır[184] . Levinus Warner 1665 yılında öldüğünde çeviriler çoktan bitmiş ve yazmalar Leiden’e ulaştırılmıştı.

Metinler, plana göre, Leiden’de düzeltilecek, Doğubilimciler Golius ve Petraeus tarafından gözden geçirilecek ve son tashihler için tekrar İstanbul’a Warner’e geri gönderilecekti. Warner’ın ölümü bunun gerçekleşmesini engelledi. Bu arada Hâkî ile Ali Ufkî’nin çevirileri Leiden’de incelenmekteydi. Metin seçiminden sorumlu olan Golius kararsızdı. Kendisine araştırmalarında yardımcı olan Halepli Ermeni Şahin Kandi’nin görüşlerine başvurdu. Hâkî’nin çevirisinin Kitab-ı Mukaddes’in ulviyetine yakışmayan halk ağzıyla, günlük lisanla yazılmış olduğu görüşünde birleşildi. Okumuş insanların bu metni beğenmeyecekleri görüşü ağırlık kazandı.

Diğer yandan bilemediğimiz bir nedenle, baskının Hollanda’da değil, İngiltere’de yapılmasına karar verilmişti. 1666 yılında William Seaman’ın çevirisinin İngiltere’de basılmış olması bunda etkili olmuş olabilir. Bu arada Petraeus Kitab-ı Mukaddes’in İşaya kitabının 19. bölümünün ilk 17 ayetini prova olarak bastırdı. Bu sadece bir denemeydi. Asıl baskının “Büyük ebatta ve dünyada kimsenin görmediği kadar muhteşem”[185] olması isteniyordu. Tam bu sırada ortak projenin tümüyle suya düşmesine neden olacak bir olay vuku buldu: finansör olmayı kabul eden Laurens de Geere 1666 yılında öldü. Mirasçıları da kitabın baskısı için gerekli parayı ayıramadılar. 1658’den beri üzerinde çalışılmakta olan bu çevirinin yayını da böylece yüzelli yıl kadar ertelenmiş oldu. Tüm elyazmaları ve tashihler Leiden Üniversitesi Kütüphanesinde kaldı, Levinus Warner’ın diğer kitaplarıyla birlikte tasnif edildi. Bu arada, 1667’de Comenius, Kitab-ı Mukaddes’in yakında yayınlanacağını düşündüğü Türkçe tercümesine bir de önsöz yazmıştı. Bibliorum Turcarum Dedicatio başlıklı bu kısa metinde çeviri Padişah IV. Mehmed’e (Avcı) ithaf edilmekte ve üç tektanrılı dinin

birbirlerine anlayış ve dostlukla bakmaları için yazarın temennileri dile getirilmekteydi[186] .

Bu ortak proje, planlandığı biçimde yayın dünyasına katılamadı. Sadece, 1739 yılında Tekvin'in ilk dört bölümü Leipzigli N. Schrocder tarafından basılabildi. Bütünüyle basılabilmesi ise ancak Comenius'un ölümünden bir buçuk yüzyıl sonra, 1827'de mümkün olabildi. 1804'te British and Foreign Bible Society kurulduktan sonra, Heinrich Diez ve Jean-Daniel Kieffer'in gayretleriyle Ahd-i Cedid 1819'da, Kitab-ı Mukaddes'in tümü de 1827 yılında Paris'te basıldı. Çeşitli dönemlerde düzeltildi ve Grek, Ermeni ve Arap harfleriyle XIX. yüzyıl boyunca birçok kez yayınlandı. İstanbul'da ilk kez basılışı 1870 yılındadır. Ali Ufkî'nin elyazması çevirisinin Leiden Üniversitesi Kütüphanesindeki yüzelli yıllık bekleyişi boşuna olmamıştır. Bu çeviri ne Comenius'un, ne onun Hollandalı ya da İngiliz destekçilerinin ne de bizzat Ali Ufkî'nin tahmin edemedikleri ölçüde uzun ömürlü olmuş, yüzden fazla kez basılmış ve çok geniş yayın olanaklarına kavuşmuştur. Latin harfleriyle Türkçe olarak ilk baskısı 1932 yılında yapılmıştır. Kitab-ı Mukaddes'in birçok bölümü, ve özellikle Mezmurlar ayrı ayrı da basılmıştır. Bütününün en son basımı ise, İstanbul'da 1988 yılında yapılmıştır. Bu yayının sunuş yazısında şu satırları okuyoruz:

"Kitab-ı Mukaddes'in Türkçe çevirisi ilk olarak 1827'de yayınlandı. Bu çevirinin temeli Ali Bey'in elyazması metniydi. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca bu çeviri birkaç düzeltmeden geçti. Elinizdeki bu çeviri, harf devriminden sonra 1941'de tamamlandı"[187] .

Ali Ufkî'nin Eserleri

Ali Ufkî'nin bilinen yazma ve matbu eserlerinin tam bir listesi bu makalenin son bölümünde veriliyor. Bu eserlerin ayrıntılı bir incelemesini amaçlamak burada söz konusu olamaz. Eserlerinin bazı genel nitelikleriyle birkaç özelliğini kısaca gözden geçirmekle yetineceğiz. Bugüne dek Ali Ufkî'nin hiçbir eserinin çağdaş anlamda bir "Edition critique" ile okuyucuya sunulmamış olduğunu da belirtmeliyiz.

Ali Ufkî'nin bazı eserlerinin yazıldığı tarihler aşağıdadır:

| **Eser Yazılış** | **tarihi** |
|---|---|
| "Dillerin Altın Kapısı Açık" çevirisi | 1643 |
| "Mecmua-yı Saz u Söz" | 1650 ve sonrası |
| "Turkish and Latin Version of the Church Catechism" | 1654 |
| "Türkçe-Lâtince Sözlük" | 1658 |
| | |

| | |
|---|---|
| "De turcarum liturgia, peregrinatione meccana..." | 1658-1661 arası |
| "Kitab-ı Mukaddes" çevirisi | 1662-1664 arası |
| "Saray-ı Enderun" | 1665 (ilk yazmasının tarihi) |
| "Grammatica Turcia-Latina" | 1666 |

Bu tarihlerden bazıları takribidir, bazılarıysa yazarın koymuş olduğu kesin tarihlerdir. Ali Ufkî'nin eserlerinin bazılarını ise tarihlendirmek mümkün görünmüyor. Bu tarihlendirilmesi zor yazmalar arasında "Mecmua-yı Saz u Söz'ün Müsveddeleri" olarak bilinen Fransız Millî Kütüphanesi'nin Şark Yazmaları Bölümü'nde [Turc 292] katalog numaralı yazma da var. Bu yazma Ali Ufkî'nin ardında bıraktıklarının en uzunlarından biri (313 yaprak), en karmaşığı ve Türk müziği açısından belki de en önemlisidir. Yazma Antoine Galland'ın terekesinde bulunmuş ve ölümünden 5 gün sonra, 22 Şubat 1715 tarihinde 79 adet başka Türkçe yazmayla birlikte Fransız Kraliyet Kütüphanesi'ne intikal etmiştir. Bu yazmanın birçok yerinde Ali Ufkî'nin elyazısıyla tarihler vardır. Örneğin, 240b sayfasındaki Gurrenâme Hicrî 1055-1062 (1645-1652) yıllarını kapsıyor. Yazmanın 207b sayfasındaki tarih beytinde ise tutturulan tarih 1068 (1657/58) tarihidir. Çeşitli dönemlerde ve çeşitli ellerden çıkma yaprakları ihtiva eden bu Mecmua'yı şimdilik kesin bir biçimde tarihlendirmek mümkün görünmüyor.

Ali Ufkî'nin elyazması eserlerinin hiçbirinin Türkiye Cumhuriyeti sınırları dahilindeki bir kütüphanede bulunmayışı[188] ilk bakışta şaşırtıcı görünebilir. Ancak bu durumun izahı pekâlâ mümkündür.

Her şeyden önce dönem; Avrupalı yazar, elçi, seyyah, tüccar, araştırmacı ve müsteşriklerin Osmanlı topraklarına gelip tarihi malzeme, kitap vs. aramaya başladıkları dönemdir. Bunlar, ellerine geçen yazmaları ülkelerine, kütüphanelerine, hükümdarlarına sunmada birbirleriyle yarış halindeydiler. Viyana kapılarına kadar dayanan Osmanlı'nın uyandırdığı korkuyla karışık merakın da etkisiyle, Avrupa'da "bilimsel" şarkiyatçılığın hızla gelişmeye başladığı bir dönemdir bu. Başta Fransa olmak üzere birçok ülke ise bilgi, kitap ve belge toplamak üzere Osmanlı topraklarına özel olarak seyyah ve araştırmacılar göndermeyi resmî politika haline getirmişlerdi.

Osmanlı topraklarına daha çok sayıda gelmeye başlayan Avrupalı "meraklı"ların İstanbul'da kendi dillerini çok iyi bilen, iki medeniyete de hakkıyla vakıf olan Ali Ufkî'yle temasa geçmelerinden daha doğal ne

olabilirdi? Ali Ufkî de onlara kitap, bilgi ve malzeme temininde yardımcı olmuştur. 1660 yılındaki büyük İstanbul yangınından sonra Ali Ufkî'nin, bazı değerli yazmaları Osmanlı toprakları dışına çıkarılması için Lehistan sefiri François Meninski'ye verdiği biliniyor[189] . Dolayısıyla, Ali Ufkî'nin kendi eserlerinin, o tür eserlere değer verip benzerlerini arayıp bulmaya gayret eden Avrupalıların eline geçmesine şaşmamak gerek.

1619-1665 yılları arasında yaşamış olan Levinus Warner bu duruma çok iyi bir örnek teşkil eder. 1644'ten ölümüne dek İstanbul'da yaşayan Warner, 1654 yılında Felemenk Cumhuriyeti elçisi olarak atanır. Ölümünden sonra, ömrünün son 20 yılında İstanbul'da topladığı yazma kitaplar Hollanda'da Leiden Üniversitesi Kütüphanesi'ne yollanır. Koleksiyonun zenginliği dolayısıyla da Leiden Üniversitesi Kütüphanesi'nde Warner kitapları için özel bir bölüm (Legatum Warnerianum") kurulur ve bu bölümün başına özel bir hâfız-ı kütüb getirilir ("Interpres Legati Warneriani"). Levinus Warner koleksiyonunda tam tamına 1486 adet Türkçe, Arapça, Farsça elyazması vardır. Bunların 1164'ü Arapça, 224'ü Farsça, 98'i Türkçedir ve hepsi İstanbul'da toplanmıştır. Ayrıca bu koleksiyonda bir miktar Aramca, Ermenice ve Kıptice elyazmasıyla, çok sayıda matbu kitap da vardı[190] .

Ömrünün son yıllarında, ve Saray'dan ayrıldıktan sonra, Ali Ufkî'nin en yoğun ilişkide olduğu kişiler Avrupalılardı kuşkusuz. Ayrıca, Ali Ufkî'nin birçok eserini sipariş üzerine yazmış olduğunu hatırlayalım. Belki de bu yazı ve çeviri siparişleri onun o dönemdeki belli başlı geçim kaynağıydılar. Sipariş sahiplerinin hepsi de Avrupalıydı ve ısmarlanan eser, doğal olarak onların elinde kalmış ve ülkelerine götürülmüştür.

Örneğin, şu anda Leiden Üniversitesi Kütüphanesinde Kitab-ı Mukaddes çevirisinin elyazması nüshası bulunuyor çünkü yukarıda da gördüğümüz gibi Ali Ufkî bu çeviriyi Felemenk Cumhuriyeti sefiri Levinus Warner'ın siparişi üzerine ve onun mali desteğiyle yapmıştı. İslâm akaidini özetlediği De Turcarum Liturgia, 1658-1661 tarihleri arasında İstanbul'da İngiliz sefareti rahibi olarak bulunan Thomas Smith tarafından ısmarlanmış, eserin elyazması İngiltere'ye yollanmış ve daha sonra orada yayımlanmıştır. Aynı şekilde Gramer kitabı 1664-66 yılları arasında İngiliz sefiri Earl of Winchelsea'nin yanında İstanbul'da sefaret rahibi olarak bulunan Heny Denton'un, Hristiyan Akaidi kitabı da Sir Isaac Basire'in isteği üzerine yazılmıştır. Öğrencisi Antoine Galland ise Ali Ufkî'nin en az 10 adet elyazmasını Paris'e götürmüştür. Bunların iki tanesi musıkiyle ilgilidir. Ali Ufkî'nin elyazısıyla orijinal İtalyanca nüshası muhtemelen Antoine

Galland'ın aracılığıyla Fransız sefiri Marquis de Nointel'in eline geçmiş olan Saray-ı Enderun, şu anda British Library'dedir. Türkiye'de en çok tanınan eseri Mecmua-yı Saz u Söz, yazarının ölümünden hemen sonra İngiliz Sefareti rahibi John Covel'in eline geçmişti.

Ali Ufkî'nin tesbit edebildiğimiz elyazması eserlerinin nüshalarının yedi tanesi Fransa'daki kütüphanelerde, dokuz tanesi İngiltere ve İskoçya'da, üç tanesi Hollanda'da, biri de Amerika Birleşik Devletleri'ndedir .

Bildiğimiz kadarıyla, Ali Ufkî'nin Osmanlı döneminde ve imparatorluk sınırları dahilinde basılan tek eseri Kitab-ı Mukaddes çevirisidir. Grek hurufatıyla ve Karamanlı lehçesiyle 1826'dan, Ermeni harfleriyle 1840'tan ve Arap harfleriyle 1870'ten itibaren birçok kez basılan Kitab-ı Mukaddes, Latin harfleriyle ilk kez 1932 yılında yayınlanır. Dil ve gramerle ilgili eserleriyse, elyazmaları Avrupa'da olduğundan Osmanlı'da ilgi uyandıramamıştır.

Ali Ufkî'nin eserlerinin üç ana konuda yoğunlaştığını söyleyebiliriz: dil, din ve musıki. Bu tasnifin dışında kalan Topkapı Sarayı'nda Enderun-u Humayun'un yapısını, planını, işleyişini, günlük hayatını konu edinen ve önemli bir tarihi kaynak olan Saray-ı Enderun'u da zikretmek gerekir. Yukarıda yaptığımız üçlü ayırım bir bakıma keyfi ve yapaydır. Ali Ufkî'nin birçok eserinde bu üç konu iç içe olabiliyor. Örneğin 1643'te yaptığı Janua Linguarum Reserata çevirisinin ortasında birkaç türkü notası vardır. Aynı şekilde Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulunan ve Mecmua-yı Saz u Söz'ün Müsveddeleri diye anılagelen mecmuada hem notalar hem de dil ile ilgili bilgiler, çeviriler, alıştırmalar vs. vardır.

Ali Ufkî'nin dil ile ilgili eserleri daha çok pedagojik (öğretici) niteliktedir. Gerek Comenius'tan yaptığı Janua Linguarum Reserata çevirisi, gerekse Lâtince-Türkçe lûgatçe denemesi ve özellikle sonuncusu iki yönde de yararlanılabilecek eserlerdir. Örneğin, Fransızca ve Türkçe günlük konuşma ve diyalog örneklerini içeren bu kitabı (Paris, Bibliothèque Nationale, [Ms. Turc 235]), Fransızlarla ilişki kurmak isteyen bir Türk kullanabileceği gibi, İstanbul'a gelen Fransız bir seyyah da pekâlâ aynı eserden yararlanabilirdi. İki taraflı da işleyebilecek, pratiğe yönelik bu dil öğrenme yöntemini Türkçede ilk kullananlardan biridir Ali Ufkî. Bu yöntemle Ali Ufkî'nin İstanbul'da kimseye Fransızca öğretip öğretemediğini bilemiyoruz[191] . Ancak bizzat Antoine Galland'ın gündelik pratik Türkçeyi Ali Ufkî'den bu yöntemle öğrendiği kesin gibidir. Jacob Nagy de Harsany de Türkçeyi Ali Ufkî'den öğrenmiştir. Ali Ufkî'nin

dile ve dil öğrenimine ilişkin eserlerinin hiçbiri, bildiğimiz kadarıyla bugüne dek basılmış değildir.

Ali Ufkî'nin din ile ilgili eserleri de iki yönlüdür: Birincisi İslâm dinini ve akaidini Avrupalılara tanıtmak, diğeri de Hristiyan akaidini ve temel bazı Hristiyan metinlerini Türkçe'ye aktarmak. Bu çalışmalarının en önemlisi ve en geniş yankı uyandıranı, kuşkusuz, Kitab-ı Mukaddes'in Türkçe çevirisidir. Gerek bir bütün olarak, gerekse bölümler halinde, Arap, Ermeni, Grek (Karamanlı) ve Latin hurufatıyla yüzlerce kez basılmış, çeşitli düzeltme ve güncelleştirmelerle günümüze gelmiştir.

Ali Ufkî'nin dinle ilgili –diğer yöndeki– bir eseri daha basılmıştır. 1658-1661 yılları arasında, İngiliz sefaret rahibi Thomas Smith'in isteği üzerine kaleme aldığı De Turcarum Liturgia, Peregrinatione Meccana, Circumcisione...[192] , Thomas Smith tarafından Oxford'a yollanmış ve orada Bodleian Kütüphanesi müdürü ve müsteşrik Thomas Hyde tarafından 1691 yılında yayınlanmıştır[193] . Bu ilk Lâtince baskıdan sonra Thomas Hyde eseri İngilizceye çevirmiş, fakat bu çeviri ancak Hyde'in ölümünden sonra, 1712'de basılabilmiştir[194] . Ali Ufkî'nin bu eseri uzun süre Avrupa'da İslâm akaidi hakkında önde gelen başvuru kaynaklarından biri olarak kalmış, sık sık kullanılmış ve kaynak olarak değerini korumuştur. Ali Ufkî'nin onsekizici ve ondokuzuncu yüzyıllarda Avrupa'da en çok tanınan, bilinen, kullanılan eseri buydu. Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılın tüm biyografik sözlük ve ansiklopedileri, Ali Ufkî'ye (Bobowski-Bobovius) ilişkin maddelerinde onun eserleri arasında öncelikle De Turcarum Liturgia'yı zikreder ve Ali Ufkî'yi öncelikle bu risalenin yazarı olarak tanıtırlar.

Ali Ufkî'nin doğrudan doğruya musıki ile ilgili üç adet elyazması eseri vardır. İlki Mecmua-yı Saz u Söz; ikincisi "Mecmua-yı Saz u Söz'ün Müsveddeleri" olarak bilinen eser, üçüncüsü de Mezmurlar yazmalarıdır. Bunların ilki İngiltere'de British Library'de, diğer ikisi ise Fransız Millî Kütüphanesinde bulunuyor. Bu eserlerin ilki 1948 yılında Çağatay Uluçay tarafından Türk okuyucusuna sunulmuştu[195] . İkincisini ise ilk inceleyen ve sunan Dr. Rıza Nur'dur[196] . Besteli Mezmurlar yazmasının Türk müzik ve bilim dünyasına sunulması ise çok daha ileri bir tarihe rastlar[197] . Günümüz Türkiye'sinde Ali Ufkî'nin musıkiye ilişkin eserlerine onun en önemli ve en kalıcı eserleri gözüyle bakılır. Ancak Ali Ufkî'nin eserlerinin bir bütün olarak henüz yayımlanıp değerlendirilmediği göz önüne alınırsa bu yargı bizce, şimdilik, kuşkuyla karşılanmalıdır. Her şeye rağmen Ali

Ufkî'nin musıkiye ilişkin en kapsamlı eserinin Mecmua-yı Saz u Söz olduğu şüphesizdir.

Bu mecmua onaltıncı ve onyedinci yüzyıllara ait 500'den fazla söz ve saz eserinin güftesiyle notasını içerir. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içinde kaleme alınmış ilk nota koleksiyonu olma özelliğine sahiptir[198] . 200'ü aşkın peşrev ve saz semaîsiyle birlikte, 60 kadar murabba beste, 35 kadar nakış ve semaî, 120 civarında türkü, varsağı ve dinsel nitelikte eserin (ilâhi, tesbih, tevhid, vs.) güfte ve notasını içeren bu mecmua, Türk musıkisinin tarihi açısından hayati önemi olan bir belgedir[199] . 1650 yılı civarında yazımına başlandığı anlaşılan Mecmua'nın, bütünüyle Ali Ufkî tarafından kaleme alınmadığı, ya da onun ölümünden sonra başkası tarafından tamamlandığı ileri sürülmüştür. İlk iddiayı kanıtlamak zordur, ikincisiyse herhalde yanlıştır; zira Mecmua-yı Saz u Söz, yazarının ölümünden hemen sonra Türk musıkisinden hiç anlamayan bir İngilizin eline geçmiş ve çok kısa süre sonra Osmanlı toprakları dışına çıkarılmıştır.

Bu koleksiyonda Türk musıkisi eserleri porte'li Batı notasıyla (ama sağdan sola yazılmak suretiyle ve özel bazı diyez, bemol ve usul işaretleri kullanılarak) ilk kez kağıda dökülmüş oluyordu. Bu Batılı yazım tekniğinin kullanımında ikili bir amaç ya da sonuç görmek mümkün. Hem Batılıların Türk musıkisi eserlerini öğrenip çalabilmesi imkân dahiline girmiş, yani bir bakıma bu müzik tanıtılmış oluyor, hem de Türk müzisyenlerine repertuvarlarını kaydedip kısmen de olsa nisyandan kurtarılabilecek bir teknik sunulmuş oluyordu. Ali Ufkî'nin bizzat kendisi bu ikinci amaca daha fazla önem verdiğini ve bir müzik eserini kaleme alıp yazmasının ve daha sonra onlara hatırlatmasının Türk musıkişinasları tarafından büyük şaşkınlıkla karşılandığını ifade eder[200] . Ancak İstanbul'un musiki dünyası bu araca, yani notaya hiç rağbet etmedi dense yeridir[201] . Ali Ufkî'nin ölümüne dek, bildiğimiz kadarıyla, bu nota sistemi ne kendinden başka biri tarafından kullanılmış ne de bu mecmua çoğaltılmaya değer bulunup kısmen ya da tamamen istinsah edilmiştir.

Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili bir diğer çok önemli elyazması eseri Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulunan ve "Mecmua-yı Saz u Söz'ün müsveddeleri" olarak bilinen cönk tipi kalın defterdir[202] . Bu defterin birçok bölümüyle Mecmua-yı Saz u Söz'deki güfte, şiir ve notalar arasında ayniyet vardır. Düzensiz olması ve çok farklı malzemelerin Ali Ufkî'nin ölümünden sonra muhtemelen Galland tarafından biraraya getirilip ciltlenmesinden oluşması ona "müsvedde" adının uygun görülmesine neden

olmuştur. Bu bakımdan, bu yazmanın bir bütün olarak musıkiye ilişkin bir eser olarak telakki edilmesi de doğru olmayabilir.

Ayrıca bu “müsvedde”, başka bir kalemden çıktığı aşikâr yapraklarla birlikte, Ali Ufkî’nin İstanbul’a gelmesinden epey öncelerin tarihini taşıyan sayfalar, Lâtince ve İtalyanca ilâç ve ecza tarifleri, Fransızca şiir ve şarkılar, İngilizce şiirler, Lehçe muhtelif metinler vs. içerir. Bu defteri, Ali Ufkî’nin Mecmua-yı Saz u Söz’ü yazmadan önce ya da yazarken yapmış olduğu birtakım derlemeler, alıştırmalar, hazırlıklar ve nota denemelerinin toplamı olarak görmek daha doğru olacaktır. Musıkiyle ilgili bu iki yazma hakkında (Mecmua-yı Saz u Söz ile “Müsveddeleri”) bugüne kadar ancak kısmî bazı çalışmalar yapılabilmiştir. Bu iki yazmanın birlikte taranıp, karşılaştırılıp ve değerlendirilip yayımlanmalarına şiddetle ihtiyaç vardır. Böyle bir girişim Ali Ufkî’yi bir besteci olarak da değerlendirme olanağı sağlayacaktır.

Saray-ı Enderun ise Ali Ufkî’nin en ilginç eserlerinden biridir kuşkusuz. Kendisi henüz hayattayken Avrupa’da yayımlanan (Viyana, 1667) tek eseri budur. Bu eser, onyedinci yüzyılın ortalarında İstanbul’da Saray yaşamı ve Enderun-u Hümayun’un örgütlenme biçimi, orada verilen eğitim ve öğretim ile günlük hayat hakkında, Saray’da uzun yıllar kalmış bir görgü tanığının kaleminden çıkmış değerli bir tarihi belgedir. Yazmanın ekinde bir de Topkapı Sarayı’nın ayrıntılı bir krokisi vardır. Krokide her odaya bir numara verilmiş, metinde bu numara altında söz konusu odanın işlevi, kullanılışı, içinde yaşayan ve çalışanlar vs. hakkında ayrıntılı bilgi verilmektedir. 1665 Topkapı Sarayı yangınından önce yapılmış olması dolayısıyla kroki, Saray’ın tarihi açısından önemli bir belge niteliğini taşır.

Saray-ı Enderun’un dördü yazma, ikisi basma olmak üzere altı ayrı versiyonu biliniyor.

Bunların tarih itibarıyla ilki Londra’da British Library’de bulunan ve [Harley 3409] kodlu yazmadır, 10 Mayıs 1665 tarihini taşır. İtalyanca yazılmıştır. Ali Ufki’nin ölümünden sonra John Covel’in eline geçmiş, 1677 yılında İngiltere’ye getirilmiş, 27 Şubat 1715 tarihinde Harley’in eline geçmiş ve onun tüm kitap koleksiyonuyla birlikte British Museum’a intikal etmiştir[203] . Yazmanın üzerinde Pera’da yazıldığına dair bir ibare ile, 144. sayfasında Ali Ufkî’nin (Alberto Bobovio olarak) imzası vardır. Ancak bu imza, Ali Ufkî’nin elinden çıktığı kesin olan diğer bir eserindeki elyazısıyla karşılaştırılmış ve bu yazmanın onun elinden çıkmadığı hükmüne varılmıştır[204] . Yazmanın eki olan ve yukarıda sözü edilen Saray krokisi bu yazmada mevcuttur.

Bu ilk yazmadan istinsah edildiğini sandığımız ikinci bir Saray-ı Enderûn nüshası ise yine Londra'da The Wellcome Institute for the History of Medicine'in kütüphanesinde bulunmaktadır. [Ms. 6106] kod numarasını taşıyan ve Osmanlı İmparatorluğu'yla ilgili çeşitli İtalyanca metinler içeren yazma mecmuasının 71-104 yaprakları arasında bulunan bu kopyanın müstensihi belli değildir. Ne var ki, elyazısı kesinlikle Ali Ufkî'ye ait değildir ve bu nüsha Türkçe terimlerin Lâtin harfleriyle yazılışında Ali Ufkî'nin yapmayacağı türden imlâ hatalarıyla doludur. Topkapı Sarayı'nın krokisini içermeyen bu nüshanın 104a sayfasında "Pera, 20 Mayıs 1665" ibaresi görülüyor.

Üçüncü yazma ilk ikisinin serbestçe yapılmış Fransızca çevirisidir ve Mémoire sur les Turcs (Türkler hakkında Muhtıra) başlığını taşır. İstanbul'da yazıldığı belirtilen ve 10 Kasım 1666 tarihi taşıyan yazmanın çevirmeni belli değildir. İç kapakta 1685-89 tarihleri arasında İstanbul'da Fransız elçisi olarak bulunmuş olan Pierre de Girardin'in arması vardır. Harvard Universitesi Houghton Kütüphanesi'nde [MS Fr 103] numarayla kayıtlıdır (eski numarası Ott.3030.4). Bu yazmada da Saray'ın krokisi yoktur.

Saray-ı Enderun'un bizim tesbit edebildiğimiz bir dördüncü yazma versiyonu da Paris Bibliothèque Nationale de France'da Fransızca Elyazmaları arasında bulunuyor ve [N.A.F. 4997] kütüphane kodunu taşıyor. Bir önceki gibi Fransız sefiri Pierre de Girardin'e ait olan ve 1686 tarihini taşıyan bu nüshanın 27. yaprağında Topkapı Sarayı'nın krokisi bulunuyor.

Saray-ı Enderun'un, biri Almanca diğeri İtalyanca olmak üzere iki de basılmış versiyonu vardır. Bunların ilki Suabyalı levazım subayı Nicolaus Brenner'in çevirisidir. 6 Mart 1667 tarihini taşıyan çevirinin "İstanbul'da, kasvetli Yedikule hapishanesinde" yapıldığı belirtilir. Aynı yıl Viyana'da basılmıştır. Tam olarak künyesi şudur: Serai Enderun; das ist Inwendige beschaffenheit der türkischen Kayserl; residentz, zu Constantinopoli die newe burgk genannt sankt dimitro ordnung und gebrauschen so von Alberto Bobovio Leopolitano, durch Nicolaum Brenner in die teutsche sprache übersetzet im jahre Christi 1667, Wien, Johann Jacop Kürner, 1667, 144 sayfa, harita ve resim. Bir tek kez –ve herhalde az miktarda– basılan bu kitabın ancak birkaç nüshası günümüze gelebilmiştir. Bunlardan biri ABD'de Harvard Üniversitesi Houghton Kütüphanesi'nde, iki adedi de Avusturya'da, Viyana'da Österreichische Nationalbibliothek'tedir. Ali

Ufkî'nin hayatta ve İstanbul'dayken eserinin Viyana'da yapılan bu baskısını görüp göremediğini bilemiyoruz.

Saray-ı Enderun'un İtalyanca baskısı ise Parmalı İtalyan seyyahı Cornelio Magni'nin İstanbul seyahatnamesinin bir bölümü olarak basılmıştır. 1670'li yılların başında İstanbul'da bulunmuş, Ali Ufkî ve Antoine Galland ile dostluk kurmuş olan Cornelio Magni (1638-1692), seyahatnamesini ilk kez 1679 yılında doğduğu şehir olan Parma'da yayımlatır. Bu ilk baskının tam olarak künyesi şudur: Quanto di più Curioso e vago ha potuto raccorre Cornelio Magni nel primo biennio da esso consumato in viaggi, e di more per la Turchia, Resta distributito in questa Prima Parte in varie lettere scritte in Italia, le quali principalmente includono l'esame della Metropoli di Constantinopoli, de luoghi aggiacenti, e dell'esercito Ottomano, si in marcia, come in campo, dedicate al'Inclita Città di Parma, Sua Patria; Aggiontavi la relazione del Seraglio del Gran Signore, e delle parte più recondite di esso, distesa di Alberto Bobovio Leopolitano, trattenuto con nome di Ali Bei, in qualità di Paggio di Musica, Parma, Galeazzo Rosati, 1679.

Saray-ı Enderun, Magni'nin bu seyahatnamesinin 502-601. sayfaları arasında bulunuyor. Seyahatname 1682, 1685 ve 1692'de Parma, Bologna ve Venedik'te tekrar basılmıştır. Bu yayında Topkapı Sarayı'nın krokisi yoktur. Cornelio Magni bu krokiyi uzun süre arayıp bulamadığını söyler. Ancak eserin "birçok yeni bilgiler ihtiva etmesi" ve "Saray'ı en iyi tanıyanlar tarafından dahi, haklarında en abartmalı rivayetler dolaşan şeylerin güvenilir ve sadık anlatımı" olarak görülmesinden dolayı, Saray-ı Enderun'u yayımlamaya karar verdiğini belirtir[205] .

Ayrıca Paul Rycaut da Ali Ufkî'nin Saray-ı Enderun'unu görüp kitabına kaynak olarak kullanmıştır. Rycaut'nun 1668'de yayınladığı ve uzun yıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu hakkında İngiltere'de yayınlanmış en önemli bilgi kaynağı olma niteliğini koruyan The Present State of the Ottoman Empire adlı kitabının Saray'la ilgili yedi bölümü Ali Ufkî'nin Saray-ı Enderun'unun derin izlerini taşır[206] .

Ali Ufkî'nin Ölüm Tarihi

Ali Ufkî, 14 Ekim 1672 tarihinde büyük bir ihtimalle henüz hayattaydı. Saray-ı Enderun'un İtalyanca baskısına o tarihte bir takdim yazısı yazan dostu Cornelio Magni, Ali Ufkî'nin öldüğünden söz etmez. Yine Cornelio Magni Saray-ı Enderun'u içeren İstanbul seyahatnamesinin 1679 yılında Parma baskısına yazdığı genel önsözde ise Ali Ufkî'den "Müslüman olarak

ölmüş Polonyalı, asıl adı Alberto Bobovio olan Ali Bey" olarak söz eder[207] . Demek ki Ali Ufkî 1672 ile 1679 yılları arasında ölmüştür.

Bu yedi yıllık arayı biraz kısaltarak Ali Ufkî'nin ölüm tarihini daha kesin olarak belirlemek de mümkün. Ali Ufkî'yi yakından tanımış ve ondan Türkçeyi öğrenmiş olan onyedinci yüzyılın en tanınmış Fransız müsteşriki Antoine Galland (1646-1715), 10 Mayıs 1677 tarihinde seyyah ve doktor Jacob Spon'a yazdığı mektupta Ali Ufkî'den ölmüş biri gibi söz eder[208] . Spon da 1678 yılında yayınlanan kitabına bu bilgiyi aynen aktarır[209] .

Diğer yandan, aynı Antoine Galland Fransız sefiri Marquis de Nointel ile 1670 yılında İstanbul'a gelmiş ve 20 Eylül l673'te ayrılmıştır. O tarihe kadar devam ettirdiği günlüğünde Ali Ufkî'nin ölümünden söz edilmiyor. Bu ölüm Galland'ın çok ayrıntılı bir günlük tuttuğu 1672 ya da 1673 yıllarından birine rastlasaydı, bu yakın dostunun vefatını günlüğüne not etmiş olacağı varsayılabilir. Galland bu günlüğünde; 1665 yılında Felemenk sefiri Levinus Wamer'in ölümünden, cenazesinin ve terekesinin Hollanda'ya götürülüşünden ve İngiliz sefiri Harvey'in hastalığından söz edebiliyor. Hocası ve yakını olan Ali Ufkî'nin ise ne ölümünden ne de hastalığından bahis var[210] . Böylece Ali Ufkî'nin olası ölüm tarihinin 20.9.1673 ile 10.5.1677 arası olduğunu söyleyebiliyoruz. Dolayısıyla klâsik Avrupa kaynaklarının verdiği 1675 tarihini Ali Ufkî'nin ölüm tarihi olarak kabul etmekte bir sakınca yok.

Diğer yandan, Eylül ve Ekim 1675'te İstanbul'da bulunmuş olan Jacob Spon, Ali Ufkî'den "Ölümünden önce İzmir konsolosu Paul Rycaut'ya birtakım layiha'lar vermişti" biçiminde söz eder[211] . Ancak bu kayıt, Ali Ufkî'nin Eylül 1675'ten önce ölmüş olduğu anlamına gelmeyebilir. Jacob Spon, Ali Ufkî'yi bizzat görmemiş, tanımamış, sadece onun birkaç eserini görmüştür. Spon, 1678'de yayınlanan kitabındaki Ali Ufkî'nin ölümüne ilişkin bu bilgiyi pekâlâ 1677 yılında Antoine Galland'dan elde etmiş olabilir. Cahit Öztelli, 1976'da yayınlanan bir yazısında, Ali Ufkî'nin bir şiirine dayanarak, onun 1676 yılında henüz hayatta bulunduğunu ileri sürer. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu pekâlâ mümkündür[212] .

Ali Ufkî'nin nerede öldüğü (ve mezarının nerede bulunabileceği) konusunda elde şimdilik hiçbir belge ya da kesin bilgi yoktur. Buna rağmen, veya bundan dolayı, Ali Ufkî'nin ölüm yeri şiddetli polemiklere konu olabilmiştir. Ali Ufkî'nin nerede öldüğü konusundaki tek yazılı ipucu, Cornelio Magni'nin kitabının önsözündeki ibaredir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi burada "Müslüman olarak ölmüş Polonyalı, asıl adı

Alberto Bobovio olan Ali Ufkî"den söz ediliyor. Ali Ufkî ömrünün son yıllarında Avrupa'ya dönebilseydi, bu yıllarındaki dostlarından olan Magni herhalde bu denli kısa bir ifadeyle yetinmezdi. Diğer yandan, Ali Ufkî'nin son Avrupalı dostlarından John Covel ve Antoine Galland da, onun Osmanlı toprakları dışına çıkmasından söz etmezler.

Bu ipuçları bizi Ali Ufkî'nin İstanbul'da ölmüş olduğunu düşünmeye itiyor. Bu kadar uzun süre İstanbul'da kalmış, Müslüman olmuş bir Avrupalı, ömrünün son yıllarında tanassur edip Avrupa'ya dönmüş olsaydı bu olayın izlerine Ali Ufkî'yi, özellikle son yıllarında çok yakından izlemiş olan Avrupa kaynaklarında mutlaka rastlanırdı.

Ali Ufkî'nin Eserleri

A) YAZMALAR

Ali Ufkî (çeviren), Janua Linguarum Aurea Reserata sive seminarium... Bibliothèque Nationale de France, [Turc 216/II].

Ali Ufkî, Fransızca-Türkçe konuşma kitabı, (Antoine Galland'ın elyazısıyla) Bibliothèque Nationale de France [Turc 235]. Diğer nüshası, Glasgow University Library [Hunter 160].

Ali Ufkî (çeviren), Turkish and Latin Version of the Church Catechism, Glasgow University Library [Hunter 391].

Ali Ufkî, Yahya bin İshak'ın Kitab-ı Mukaddes çevirisine derkenarlar, Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [Warner 391].

Ali Ufkî, Kitab-ı Mukaddes Tercümesi (Temize çekilmiş nüsha), Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [Warner 1101 ve 1117a].

Ali Ufkî, Kitab-ı Mukaddes Tercümesi (Müsvedde nüsha), Leiden Üniversitesi

Kütüphanesi (Warner 390). Diğer bir nüsha: British Library [Harley 576].

Ali Ufkî, Apocrypha tercümesi, Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [Warner 1117].

Ali Ufkî, Grammatica Turcia-Latina, Oxford, Bodleian [Hyde 43].

Ali Ufkî, Türkçe gramer, alıştırmalar, İslâmî âdetler, elkab-ı resmiye... Oxford, [Bodleian 15709].

Ali Ufkî, Serai Enderun, cive, Penetrale dell'Seraglio detto nuovo dei G. Sri e Re Ottomani, la descrittione del loro vivere e costumi, ed altri esserciti, da me Alberto Bobovio, Sequolitano Polaccho, Fatta al qual tempo di Sultan Strangoloto, e nel tempo del presente G.S. Sultan Memetto, Figliolo del Predelto Sultan Ibrahim, haqui con ufficio di Paggio di Musica

parecchi anni habitato, British Museum [Harley 3409]. Diğer nüshaları: Londra, The Wellcome Institute for the History of Medicine’in kütüphanesi [Ms. 6106]; ABD, Harvard Universitesi Houghton Kütüphanesi [MS Fr 103]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransızca Elyazmaları [N.A.F. 4997].

Ali Ufkî, Mecmua (“Mecmua-yı Saz u Söz’ün müsveddeleri”), Bibliothèque Nationale de France [Turc 292].

Ali Ufkî, Mezamir, Bibliothèque Nationale de France [Suppl. Turc 472].

Ali Ufkî, Mecmua-yı Saz u Söz, British Library [Sloane 3114].

Ali Ufkî, Türkçe Sözlük, Bibliothèque Nationale de France [Turc 216/I].

Ali Ufkî Ekklesiyastikus (çeviri), Bibliothèque Nationale de France [Suppl. Turc 1223].

Ali Ufkî Notes about Mohammedan Customs, Titles of Turkish officials etc., Oxford, Bodleian [Ms.Smith 104].

B) BASILMIŞ ESERLER

(Kitab-ı Mukaddes çevirisinin sadece ilk baskılarını verdik)

Ali Ufkî, Serai Enderun; das ist Inwendige beschaffenheit der türkischen Kayserl; residentz zu Constantinopoli die newe burgk genannt sankt dimitro ordnung und gebrauschen so von Alberto Bobovio Leopolitano, durch Nicolaum Brenner in die teutsche sprache übersetzet im jahre Christi 1667, Viyana, Johann Jacop Kürner, 1667.

Ali Ufkî, “Serai Enderun... Del Seraglio detto nuovo delli Gran Signori Ottomani, descritto da Alberto Bobovio Leopolitano Polacco...” Cornelio Magni, Quanto di piu Curioso e vago ha potuto raccorre Cornelio Magni nel primo biennio da esso consumato in viaggi, e di more per la Turchia... içinde, Parma, 1679 (s. 502-601).

Ali Ufkî, “Tractatus Alberti Bobovii Turcarum Imperator Mohammedis IV olim interpretis primarii, De Turcarum Liturgia, Peregrinatione Meccana, Circumcisione, Aegrotorum visitatione etc.”, Abraham Farissol (Peritsol), Itinera Mundi (içinde), Oxford, 1691.

Ali Ufkî, “A treatise concerning the Turkish Liturgy, the Pilgrimage to Mecca, Circumcision, Visiting the Sick etc. by Albertus Bobovius, sometime first interpreter to Mohamed IV Emperor of the Turks, with notes by Thomas Hyde”, Adrian Reeland Four treatises içinde, London, J. Darby, 1712, s. 103-150.

Ali Ufkî (çeviren), Tekvin (ilk 4 bölüm), Leipzig, N. Schroeder, 1739.

Ali Ufkî (çeviren), Kitabü'l- Ahd-i Cedid, Paris, 1819.

Ali Ufkî (çeviren), Kitab-ı Mukaddes, Paris, 1827 (Kieffer'in düzeltmeleriyle).

Ali Ufkî (çeviren), Kitab-ı Sefer-i Halika ve Mezamir-i Davud, Londra, William Watson, 1852.

C) ARDINDA BIRAKTIĞI MUHTELİF KİTAP VE MECMUALAR

Bunların hemen hepsi Antoine Galland tarafından Paris'e getirilmiş[213] Ali Ufkî'nin özel kütüphanesine ait, onun istinsah ettiği ve/veya onun elinden çıkmış notlar içeren yazma eserlerdir. Hiçbiri Ali Ufkî'nin kendi eseri olmayan bu yazmaların Paris'te Bibliothèque Nationale de France'daki kütüphane kodları şunlardır:

1- [Turc 221],

2- [Persan 199],

3- [Supplément Turc 1214],

4- [Supplément Turc 1217],

5- [Arabe 6635],

6- [Arabe 4645],

7- [Nouvelles Acquisitions Françaises 1845].

D) ALİ UFKÎ'NİN BESTELERİ

Bu besteleri Mecmua-yı Saz u Söz'den [British Library (Sloane 3114)] ve "Mecmua-yı Saz u Söz'ün müsveddeleri"olarak bilinen eserinden [Bibliothèque Nationale de France (Turc 292)] derledik. Bu ikinci mecmuada bulunan eserlere * işareti koyduk. Aşağıdaki listede güftelerinin ilk mısraı verilen sözlü eserler (ilâhi, tevhid, türkü, varsağı vs.) güfte yazarının mahlasının Ufkî veya Ufûkî olarak zikredildiği eserlerdir. Yani bunların bestesinin de ona ait olduğunu varsaydık. Saz eserlerinin üzerinde bulunan aidiyet ibaresini ise bu listeye aynen aldık.

Sözlü Eserler:

1) Hüseynî İlâhi, "Bahr-i ummân dürrüyem yerim mekânım kandedir";

2) Hüseynî Türkü "berâ-yı gazâ", "Gaziler her kişinin zahrına hükmetmen";

3) Hüseynî Türkü "berâ-yı gazâ", "Beyler pâyidâr olun ben hayırhâha";

4) Hüseynî Türkü "berâ-yı firak", "Düşüp gurbetlik ellerde";

5) Muhayyer Türkü "berâ-yı muhabbet", "Şunda bir kaşları kara";

6) Muhayyer Türkü "Der Medh-i şehinşâh-ı âl-i Osman Sultan Mehmed Han sene 1075", "Padişahım kullarına eyle daim himmetini";

7) Muhayyer Türkü “berâ-yı gönül”, “Uğrattın beni belâya”;

8) Muhayyer Türkü “berâ-yı turna ve gurbet ve muhabbet”, “Turnam bizim yerde bizi sorana”;

9) Muhayyer Türkü “berâyı fenâ-yı cihan”, “Dâd elinden şu fenânın”;

10) Nevâ Varsağı, “Eyâ rûh-i revan bu derdime çare bulunmaz”;

11) Acem İlâhi, “Ya ilâhi senden medet”;

12) Rast İlâhi, “Ya Rabbi zâtın sırrıdır”;

13) Eviç İlâhi, “Kamû işim hatâ estağfurullah”;

14) Rast Tevhid “Şeyh Ufkî”, “Lâ ilâhe illallah”;

15) Nişabur Beste “Nev beste”, “Sâkiyâ sun bâde-i hamrâ bir nûş edelim”*

Saz Eserleri:

1) Muhayyer Düyek Peşrev, “Peşrev-i Ali Bey”;

2) Nevâ Berefşân Peşrev, “Peşrev-i Ali Bey”;

3) Bayatî Saz Semaîsi, “Semaî li sahibü’l kitâb”;

4) Rast Saz Semaîsi, “Semaî li’l sahibehu”;

5) Uzzâl Saz Semaîsi, “Beste-i Ali Bey Essanturi”;

6) Şehnaz Peşrev, “Beste-i Ali Essanturi Şehnaz Darbeyn – Sakîl ve Düyek”*;

7) Nikrîz Peşrev, “Peşrev feth-i bâb der makam nîkrîz usul Düyek tasnif Ali ber fuad-ı diyâr-ı frengistan”*

# Charles Fonton (1725-1795?) ve

# “Şark Musıkisi Hakkında Deneme”

Charles Fonton’un biyografisi hakkında ayrıntılı bilgi sahibi değiliz. Fonton, bildiğimiz kadarıyla, müzisyen veya müzikolog değildi. Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda İstanbul’a ve Osmanlı İmparatorluğu’na gezi, gözlem, diplomasi, misyonerlik ya da ticaret amacıyla gelmiş ve sonra da bu konularda bir eser yayımlamış yüzlerce Avrupalıdan biri de değildi. İstanbul’da doğmuş bir Fransız olan Charles Fonton, sonuç itibarıyla sadece Fransız Dışişleri Bakanlığı’nın bir memuru, bir tercümanıydı (o zamanki deyimiyle bir dragoman). Çok yakın tarihlere kadar yayımlanmış bir eseri de olmayan Fonton hakkında klâsik ansiklopedik kaynakların fazla bilgi vermeyişlerine şaşmamak gerek. Örneğin ondokuzuncu yüzyılın en tanınmış müzik ve müzisyenler ansiklopedisinde Fétis şunları yazıyor:

> “Fonton (Charles). Fransız Şarkiyatçısı. Kraliyet Kütüphanesi’nde V 1793-D numarada kayıtlı iki elyazması eserden anlaşıldığı kadarıyla 1751’de İstanbul’da bulunuyordu. İlk eser Fonton’un Türkçeden Fransızcaya çevirdiği bir Farsça roman türüdür. Fonton’un kendi eseri olan ikincisi ise “Şark Müziği hakkında; Avrupa Müziğiyle karşılaştırmalı bir Deneme” başlığını taşır. Yazar eserinde sözünü ettiği konuya hâkim görünüyor. Ne var ki, bu eser Villotteau’nun Mısır ile ilgili güzel kitabı yayımlandıktan sonra geçerliliğini yitirmiştir.”[301]

1856 yılında yayınlanan bir diğer Fransız biyografik ansiklopedi ise, böyle olumsuz bir tavır almamakla beraber, Fonton’un Deneme’sinin çok kısa bir özetini verip, 1751 yılında İstanbul’da kaleme alındığını söylemekle yetiniyor[302] . Bir diğer ondokuzuncu yüzyıl ünlü Fransız biyografik sözlüğü de Fétis’in yazdıklarını aşağı yukarı aynen tekrarlar[303] .

Charles Fonton’un Hayatı ve Eserleri[304]

Charles Fonton 26 Kasım 1725’te Fransız Konsolosluğu tercümanı (dragoman) Pierre Fonton (1686 - İstanbul 1756) ile Venedikli Lucrezia Navoni’nin (Venedik 1704 - İstanbul 1790) altı çocuğunun dördüncüsü olarak İstanbul’da doğmuş ve aynı yılın 4 Aralığında Beyoğlu’nda Saint-Antoine kilisesinde vaftiz edilmiştir. On iki yaşındayken tıpkı babası ve dedesi Joachim Fonton (1651-1709) gibi Şark dilleri ve tercümanlık eğitimi

almaya Paris'e yollanan Charles Fonton, 1 Kasım 1737'de bu kentteki Collège Louis le Grand'da eğitimine başlar ve 17 Temmuz 1746 tarihinde bu lisenin "doğa bilimleri" kolundan mezun olur[305] . Hemen akabinde İstanbul'a gelmiş olduğu tahmin edilebilir. Beyoğlu'nda Kapüsen rahiplerin Saint-Louis manastırında (Couvent Saint-Louis à Péra, Collège des Capucins) bir "diloğlanı" (enfant de langue ya da jeune de langue) olarak öğrenimine devam eden Charles Fonton, 1753'e dek toplam yedi yıl İstanbul'da kalır.

1753 yılında Fransa'nın Halep Konsolosluğu'na ikinci dragoman olarak tayin edilen Charles Fonton, 1759 yılında yine aynı görevle Kahire'deki Fransız Konsolosluğu'na nakledilir. 1765'ten önce Fransa'nın İzmir Konsolosluğu'na ikinci dragoman olarak atanan Fonton burada Fransız uyruklu Thérèse Brémond ile evlenir. Bu evlilikten, bilindiği kadarıyla, üç erkek ve bir kız çocuğu olmuştur. Fonton'un 1774'ten itibaren Fransa'nın İzmir Konsolosluğunda birinci dragoman olarak görev yaptığını görüyoruz. Ortadoğu'da Fransız Sefaret ve Konsolosluk tercümanı olarak bulunmuş dört kuşağa mensup çok sayıda Fonton ailesinin ferdi arasında Charles Fonton'un "İzmirli Fonton" olarak tanınmış olmasına bakarsak İzmir'de uzunca bir süre kalmış olduğunu tahmin edebiliriz. 1778 yılında Charles Fonton Fransa'nın İzmir Başkonsolosluğu'nda birinci tercümanlık görevine ilâveten Chancelier unvanını da taşıyordu.

Charles Fonton'un ölüm tarihi ve ölüm yeri kesin bir şekilde tesbit edilemiyor. Eckhard Neubauer, Charles Fonton'un İzmir'de 1793 ve 1797 yılları arasında ölmüş olduğunu kuvvetli bir tahmin olarak öne sürüyor[306] . Ömrünün büyük bölümünü Osmanlı İmparatorluğu sınırları dahilinde geçirmiş olan bu Şarklı şarkiyatçının yine buralarda vefat etmiş olması bizce de çok kuvvetli bir ihtimaldir.

Fonton soyadına dragomanlık mesleğinde iki asır boyunca çok sık rastlanıyor[307] . Aşağı yukarı her Fonton'un bir oğlunu ya da yeğenini bu mesleğe verdiğini söylemek yanlış olmaz. Dragomanlık yapmış Fonton'ların ilki olan Joachim Fonton (1651-1709), Fransa'nın güneybatısındaki Dauphiné yöresinin Valence kentinde doğmuştu. Charles Fonton'un dedesi olan Joachim Fonton Şark dillerini öğrenmek için İstanbul'a 25 Mayıs 1670'te gelmiş ve burada, Pera'daki Kapüsen rahipleri manastırında en az beş yıl kalmıştı.

Joachim Fonton'un üç oğlu da dragoman olmuştur. Büyük oğlu Pierre Fonton (yani "Deneme"nin yazarı Charles Fonton'un babası) 1700-1706

yılları arasında diloğlanı olarak İstanbul'da bulunmuştu. Pierre Fonton İstanbul'da Fransız Sefaretinin birinci tercümanı görevinde bulunurken burada 1756 yılında öldü. Pierre Fonton'un oğullarından altı tanesi baba mesleğine intisab eder. Charles Fonton bu üçüncü kuşaktan tercüman Fonton'ların ikincisidir. Onun da oğullarından üç tanesi baba mesleğini seçmiştir. Bunların en küçüğü olan 1769 doğumlu Etienne Fonton, 1781-1788 yıllarında "diloğlanı" olarak Paris'te eğitim görmüş ve 1827 sonrasında Trablusşam'da vefat etmiştir. Fonton adını taşıyan 21 kişinin Fransa'nın Doğu Akdeniz kentlerindeki sefareti ve konsolosluklarda dragoman mesleğini icra ettikleri biliniyor[308] . Bunların dört tanesi İstanbul'da Fransız Sefarethanesi'nin birinci tercümanı olarak görev yapmışlardı.

Charles Fonton İzmir'de 10 Aralık 1778 tarihinde Ortadoğu'daki Fransız dragomanların durumunu açıklayan "Mémoire sur les Drogmans" (tercümanlar hakkında lâyiha) başlıklı bir lâyiha yazmıştır[309] . Bu ilginç lâyiha esas itibarıyla bir şikâyetnamedir. Fonton bu beş sayfalık metinde dragomanların gerek Fransız sefir ve konsoloslarından gerekse bulundukları ülkelerin yerli halkından gördükleri kötü muamelelerden söz eder, yaptıkları işin ağırlığına ve nankörlüğüne karşılık olarak kendilerine sağlanan maddî imkânların çok sınırlı oluşundan acı bir dille yakınır. Dragomanlar diplomat statüsüne sahip değillerdi. Dolayısıyla, eli ayağı ve gözü kulağı durumunda oldukları Fransız sefir ve konsoloslarınca hor görülmekteydiler. Diğer yandan, dil ve âdetlerini iyi bilip günlük hayatlarını paylaştıkları ülkelerin yerli halkları tarafından da dışlanıyorlardı.

Bu konuda Fonton resmî Fransız diplomatik makamlarıyla dragomanlar arasında sembolik nitelik taşıyan bir anlaşmazlığı naklediyor. Fonton, bulundukları ülkelerin yerel giysilerini kullanan dragomanların günlük işlerinde bir Fransız gibi giyinmelerinin çok yararlı olacağını, bunun hem sefaret mensupları hem de bulundukları ülke halkı nezdinde prestijlerini arttıracağını ve işlerini kolaylaştıracağını anlatıp Fransız Dışişleri Bakanlığı'nın buna cevaz vermesini ister. Fransız makamlarının bu isteğe ne cevap verdiği bilinmiyor, ancak, bilindiği kadarıyla dragomanların hukuki ve diplomatik statülerinde onsekizinci yüzyılın sonuna dek kayda değer bir değişiklik yapılmamıştır.

Fonton'un bu lâyihası Fransa'nın onsekizinci yüzyılda Ortadoğu'daki ticari faaliyetleri ve Fransız dragomanların tarihi açısından çok önemli bir kaynaktır. Nitekim, bu konularda eser vermiş Fransız tarihçilerinden olan

gerek Venture de Paradis[310] , gerek Dupont-Ferrier[311] , gerekse Dehérain[312] Fonton'un bu elyazması metnini önemsemiş ve birinci kaynak olarak kullanmışlardır.

Charles Fonton'un kuşkusuz en önemli eseri "Şark Musıkisi Hakkında Deneme"sidir. Eser, ilk bakışta Türkçe öğrenen her Fransız "diloğlan'ın" eğitiminin sonunda yapmakla yükümlü olduğu bir tür mezuniyet tezi, Türkçeden Fransızcaya bir çeviri ya da aktarma olarak düşünüldüğü izlenimini veriyor. Ne var ki bu metin, göreceğimiz gibi, yapılmış yüzlerce çeviriden çok farklı bir nitelik taşıyor[313] . Kaldı ki vazifeşinas Charles Fonton, ödev niteliği taşıyan Türkçeden Fransızcaya bir değil iki ayrı çeviriyi zaten yapmış bulunuyordu.

Bu çevirilerin ilki 1751'de yaptığı ve "Şark Musıkisi Hakkında Deneme"nin sonuna eklediği 25 sayfalık "Züleyd ve Feramerz" mensur çevirisidir. Bu çevirinin başlığı şudur: Aventures de Zélide et de Feramez. Histoire romanesque écrite en Persan et traduite du Turc en Français. Firdevsî'nin Şehname'sinin Rüstem'in oğlu Feramerz'in maceralarını anlatan bölümünün Türkçeden Fransızcaya çevirisidir bu. Fonton "Deneme"yi nasıl Şark ve Garp musıkilerini karşılaştırmak için yazdıysa, bu çeviriyi de Fransızlara bir "Şark romanı" örneği sunmak ve Avrupa romanlarıyla karşılaştırma olanağı sağlamak için yaptığını açıkça söyler.

Diğer çeviri ise Fonton'un 1747'de yaptığı Histoire de la Révolution à Constantinople en 1703 (İstanbul'da 1703 devriminin tarihi) adlı tercümedir. Burada Fonton Raşid tarihinin 1703 Edirne vak'ası hakkında yazdıklarının bir bölümünü Fransızcaya tercüme etmiştir. Bu çeviriyi içeren ve Fransız Millî Kütüphanesinde bulunan elyazması defterde hem Raşid tarihinin o bölümünün Fonton tarafından istinsah edilmiş metni hem de Fransızca çevirisi bulunuyor[314] .

Charles Fonton'un bu dört metinden (yani dragomanların statüsüyle ilgili bir kısa lâyiha, iki adet Türkçeden Fransızcaya çeviri ve "Şark Musıkisi Hakkında Deneme") başka eseri bilinmiyor.

Fransız Diloğlanlar, Dragomanlar ve Okulları

Osmanlı İmparatorluğuyla onaltıncı yüzyıldan ve hatta daha da öncesinden beri hayli yoğun ticari ilişkiler içinde olan Fransa, onyedinci yüzyılda gerek Osmanlı yönetimiyle gerekse ihtilâf vukuunda kadı ve mahkemelerle ilişkilerinde sadık ve güvenilir tercümanlara şiddetle ihtiyaç duymaya başladı. Bu tercümanlara dragoman deniyordu. Gerek Ortadoğu'da yerleşmiş Fransız tacirleri gerekse bunların üst örgütü olan

Marsilya Ticaret Odası yerli tercümanların ticari, adli ve diplomatik ilişkilerde yeteri kadar güvenilir olmadıklarını sürekli olarak Fransız Hükümetine bildiriyorlardı[315] .

Doğu Akdeniz'deki bir diğer önemli ticari güç olan Venedik Cumhuriyeti ise 1551'den beri Senatonun tercümanlık mesleği için uygun bulduğu gençleri İstanbul'a dil eğitimi görmeye gönderiyordu. Bu tercümanlık öğrencilerine "giovanni della lingua" deniyordu. Fransa da tercüman yetiştirmek üzere İstanbul'da bir okul kurmaya karar verince Venedik modelini örnek almakla yetindi. Dragomanlık eğitimi gören Fransız gençlere verilen "Enfant de Langue" (diloğlanı) veya "Jeune de Langue" (dil genci) adları İtalyancadan çevrilmiştir. Venedikliler ise Türkçeden çevirdikleri ve içoğlanı deyiminden mülhem olan diloğlanı adını kullanmışlardı.

Fransız Kralı 14. Louis'nin nazırı Jean-Baptiste Colbert'in inisiyatifiyle 18 Kasım 1669'da yayınlanan bir kararname Fransız sefaret ve konsolosluklarında ve Fransız tüccar nezdinde dragoman'lık yapacakların münhasıran Fransız olmaları ilkesini getirdi. Bu da Şark dillerini iyi konuşan, okuyup yazabilen tercümanların yetiştirileceği bir okul kurulmasını gerektiriyordu. 31 Ekim 1670 tarihli ikinci bir kararname de böyle bir okulun "yönetmeliği" niteliğini taşıyor. Bu okul için İstanbul ve İzmir'de olmak üzere iki tane manastıra sahip olan Kapüsen (Capucins) rahipleri uygun bulundu.

Kararnamede iki okul açılması öngörülmüş olmasına rağmen sonuçta sadece İstanbul'daki (Pera) okul faaliyet göstermiştir. Fransız sefirinin gerek Kapüsen rahiplerini gerekse öğrencileri yakın gözetim altında tutmak istemesinin buna neden olduğu söylenir. 1669 kararnamesine göre Pera'daki manastırda 18 öğrenci öğrenim görecekti. Ancak bu rakama her zaman uyulmadı. 1690'a kadar rakam hep 18'in altında kaldı, ondan sonra da zaman zaman 18'in üzerine çıktı. Aynı kararnameye göre Şark dillerini öğrenmenin zorluğu göz önüne alınarak, okula giriş yaşı 9 ya da 10 olarak saptanmıştı. Ne var ki, uygulamada 11, 12 ve hatta 15 yaşındaki delikanlıların okula alındığı görüldü. Öğrenim süresiyse hiçbir zaman kesin bir biçimde saptanmadı.

1670-1700 yılları arasında Pera'daki okulda eğitim görmek üzere 40'tan fazla diloğlanı Fransa'dan İstanbul'a getirilir. Bunların arasında Charles Fonton'un atası Joachim Fonton da vardı. Öğrenim ücretsizdi. Öğrencilerin İstanbul'daki masraflarını karşılamak amacıyla Marsilya Ticaret Odası,

Kapüsen rahiplerine öğrenci başına yılda 300 Livre ödemeyi tahhüt etmişti. Bu düzenlemeyle hem Fransız devleti bu yükten kurtulmuş oluyor hem de Marsilya Ticaret Odası daha sonra Ortadoğu ticaretinde kendisine yararlı olacağına inandığı bir girişime bir tür yatırım yapmış oluyordu. Bu nedenle Marsilya Ticaret Odası ödemelerini hiç aksatmadı.

Pera'daki Kapüsenler manastırında diloğlanlara Türkçe öğretmek için bir Türkçe hocası tedarik edilmişti. Bunun dışında, klâsik Fransız lise eğitimi de görmesi gereken öğrencilere bu eğitimi bizzat Kapüsen rahipleri vermekle yükümlüydüler. Ancak, öğretici bir niteliğe sahip olmayan bir ruhban grubu olan Kapüsenlerin bu görevleri gereği gibi yerine getiremedikleri anlaşılıyor. Biraz Fransızca, biraz konuşulan Rumca, biraz da Lâtince... Jeune de Langue'lara öğretilen bundan ibaretti. Öğrencilerin maddî ve manevî ihtiyaçlarına kısmen cevap veriliyor, fakat iyi bir dragoman olarak yetişmeleri için gerekli özen gösterilemiyordu. 1687 yılında Fransız elçisi Fabre, sefarette bu isme lâyık hiçbir dragoman bulunmadığından şikâyet eder. İstanbul'a daha sonra gelmiş Fransız sefirleri de bu dönemde yetişmiş dragomanların yetersizliğinden yakınırlar. Bir ara Halep'de Arapça öğrenimi için bir okul açılması düşünülür, fakat Türkçenin daha yaygın ve öğrenilmesi daha kolay bir dil olması dolayısıyla bu girişimden vazgeçilir.

Colbert'in 1669'da başlattığı girişimin tam bir başarısızlıkla sonuçlanacağı sanılırken devreye Cizvit (Jésuite) papazları girer ve Fransız diloğlanların eğitiminde yeni bir aşamaya gelinir. Nitelik olarak öğretimci tipte bir ruhban grubu olan cizvitlerin hareket noktası esas itibarıyla Fransa'ya dragoman veya dışişleri görevlisi yetiştirmek değildi. Onlar, Katolikliğin Ortadoğu'da diğer Hristiyan mezhepler arasında sivrilip ön plâna geçmesini istiyorlardı ve buna yardımcı olmak için yerel dilleri de bilen elemanlar yetiştirmek amacındaydılar. Bu misyonerlik amacıyla Fransız devletinin diplomatik ve ticari amaçlarının çakışmasından dolayı Cizvit papazlarına da bir okul açma izni verildi.

1700 yılında, zaten Cizvit papazlarınca işletilmekte olan Paris'teki Collège Louis le Grand'da yeni bir bölüm açıldı. Masrafları hazineden ödenecek olan bu bölümde 12 adet Ermeni genci eğitim görecekti. Bu gençler daha sonra ülkelerine döndüklerinde "misyoner sıfatıyla Katolikliğe, tercüman sıfatıyla da Fransız devletine" hizmet edeceklerdi. Fransa Kralı XIV. Louis, böylece, Cizvit papazları arasında kendi politikasına hizmet edecek bireyler yetiştirmeyi umarken Cizvitler de

Fransız hazinesinden gelen fonlarla kendi din ve inançlarını yayabileceklerini düşünmüşlerdi. Fransız hazinesi Collège Louis le Grand'daki öğrenci başına Cizvitlere 600 Livre ödüyordu. Daha sonra bu miktar 700'e çıkarıldı. Paris koşullarında bu miktar da yetersiz kalıyordu. Bu yüzden Cizvit papazları nispeten varlıklı ailelerin çocuklarını seçmeye özen gösterdiler.

1700 yılından itibaren iki okul aynı anda faaliyetlerini yürüttü: Pera'daki Kapüsen rahipleri ve Paris'teki Cizvitler. Pera'daki okulda Fransız kökenli öğrenciler öğrenim görmeye devam ederken Paris'tekine sadece Ortadoğu kökenli Hristiyan öğrenciler alındı. Bu öğrencilere ve Paris'te Collège Louis le Grand'da öğretim gördükleri bölüme Ermeniler adı verildi. Oysa, 1700'den sonra Paris'e getirilen diloğlanların büyük çoğunluğu Ermeni değildi. Aralarında Ortodoks Rumlar, Marûnî Hristiyanlar, Mısırlı Kıptîler, İtalyanlar çoğunluktaydı. Asıl amaç Ortadoğu'dan gelen Hristiyan çocukları Fransız kıralı ve Katolikliğin hizmetine soktuktan sonra ülkelerine geri yollamak olduğuna göre, bu okula Fransız çocuklar alınmıyordu. Bu aşamada Paris'teki okul ile İstanbul'daki okul arasında hiçbir bağlantı yoktu. Paris'teki okula da çocuklar genellikle 9-10 yaşlarında alınıyorlardı, ancak 14-15 yaşında alınanlar da az değildi; böylece mezuniyet yaşı, 20, 22, ya da 25'i bulabiliyordu.

Cizvit papazları öğretmenliğe Kapüsenlerden daha yatkındılar ve Paris'teki diloğlanlar daha iyi yetişiyorlardı. Ancak, bu ikinci okulun da başarısızlığa uğradığı çok çabuk anlaşıldı. Daha 1710 yılında Paris'ten mezun olup da Ortadoğu'ya dönen diloğlanların üçte ikisi dragomanlık mesleğine intisab etmiyorlardı. 1724'te Fransa'nın İstanbul sefiri D'Andrezel şöyle yazıyordu: "Öğrenimini bitirip ülkelerine dönen bu gençler öğretim kurumlarına verdikleri sözü tutmayıp bambaşka alanlara kaydılar. Birçokları kendi hesabına ticarete atıldı; daha da kötüsü, bazıları daha yüksek bir kazanç umarak başka ülkeler hesabına dragomanlık yapmaya başladı. Birkaçı yabancı ülkelere iltica etti. Bazı Rum ve Ermeniler ise ülkelerine döndüklerinde Katolik kilisesinin düşmanı kesiliverdiler." 1750 yılında bizzat Collège Louis le Grand Cizvit papazlarından olan Forest şöyle yazıyordu: "Bu Ermenilerden birçoğu hem kralımızı hem de dinimizi hayal kırıklığına uğrattılar. Fransa'nın çıkarlarını hiçe saydıkları gibi Katolikliği de kirlettiler." Anlaşılan, Paris'te belli bir kültür edinen bu Şarklı Hristiyanlar, dönüşlerinde ne dragoman oldular ne de misyoner. Pera'daki okulun başarısızlığına Paris'teki Cizvitlerin

başarısızlığı eklendi. Netice olarak bu iki okuldan kayda değer dragoman yetişemedi. O kadar ki, 1710'lu yıllarda Pera'daki okuldan mezun bazı dragoman adaylarının Türkçe bilmedikleri tesbit edilmiş ve bazıları gerisin geriye Fransa'ya yollanmıştı.

Bu başarısız denemelerden sonra 1721'de Fransız dragomanların altın devri başlar. Fransa Krallık Meclisinin 20 Temmuz 1721 tarihli kararnamesi daha önceki başarısızlıkları telâfi edecek farklı bir öğrenim sisteminin temellerini atar. Bu Kararnamenin birkaç cümlesini aktaralım: "Bundan böyle Paris'te Cizvit papazlarının okulunda12 adet Şarklı değil 10 adet Fransız öğrenci okutulacaktır. Sekiz yaş civarında okula alınacak bu öğrenciler gerek Fransa'da yaşayan Fransızların çocukları gerekse Ortadoğu'da bulunan Fransız tüccar ve dragomanların çocukları arasından seçilecektir. Bu çocuklar olağan bir biçimde Lâtin dilinde rhétorique[316] sınıfına dek eğitilecekler ve bu arada iki ayrı hocadan Arap ve Türk dillerini öğreneceklerdir. Daha sonra bu öğrenciler bilgi ve görgülerini arttırıp dragoman olmaları için İstanbul'da Kapüsenlerin okuluna gönderileceklerdir. Bundan böyle Paris'teki Collège Louis le Grand'a hiçbir Şarklı alınmayacağı gibi İstanbul'daki Kapüsen rahipleri de, daha önce Paris'te Cizvit'lerde eğitim görmemiş hiçbir diloğlanı kabul etmeyeceklerdir...Gerek Kapüsen gerekse Cizvitler istidadı görülmeyen öğrencileri okuldan çıkarıp yerlerine yenilerini alabileceklerdir"[317] .

1721 yılına dek diloğlanlar için ya bir tek okul vardı (1669-1700 arası), ya da, iki okul olduğunda (1700-1721 arası), bu ikisi arasında hiçbir irtibat yoktu. 1721'den itibaren iki okulun koordineli çalışması bilgili ve yetenekli dragomanların yetişmesini sağlayacaktı.

Gerek Paris'te gerek Pera'da bundan böyle yalnız Fransız öğrenciler eğitilecekti. İki aşamalı okul sistemiyle de bunlara önce Paris'te sağlam ve klâsik bir temel eğitim verilecek, dragomanlık mesleğine gerçek hazırlıklarını da İstanbul'da geçirecekleri bir tür staj dönemiyle tamamlamış olacaklardı. Kararnameye göre bu eğitim için seçilen öğrenciler Fransa veya Ortadoğu kökenli olabileceklerdi. Ne var ki, sonuca baktığımızda, Ortadoğu'da yerleşik Fransız ailelerinin çocuklarının – ve özellikle dragoman çocuklarının – çoğunlukta olduğunu görüyoruz. Dehérain bunu iki ana nedene bağlıyor: "Ücretleri nispeten düşük olan ve geçim zorluğu çeken dragomanlara hiç değilse oğullarını iyi bir okulda ücretsiz olarak yetiştirme olanağı sağlanmış oluyordu. Diğer yandan da, aileleri Şark'ta yaşamayan çocukların birçoğu öğrenimlerinin daha ilk yarısından sonra

kendilerine uygun olmadığını anladıkları bu kariyerden vazgeçiyorlardı”.[318]

Bu tercihler neticesinde babadan oğula dragoman aileleri türedi, dragoman hanedanları ortaya çıktı. Maddî durumlarından şikâyetçi olan, Fransız konsolos ve sefirlerden gördükleri muamelelerden yakınan dragomanlar, oğulları ve yeğenlerinin de dragoman olmalarını sağlayacak bir Jeune de Langue bursu talep etmekten geri durmuyorlardı. Böylece büyük tercüman sülâleleri uzun yıllar mesleğe hâkim oldular: Adanson’lar, Fornetti’ler, Fonton’lar, Deval’ler, Dantan’lar, Ruffin’ler kuşaklar boyu dragoman yetiştirmiş ailelerdir.

1721 reformundan sonra, 9-10 yaşlarında Paris’te Collège Louis-le-Grand’a alınan diloğlanlar, burada uzunluğu kararnamede belirtilmemiş (ama genellikle 8-9 yıllık) bir süre geçirdikten sonra pratik eğitimlerini tamamlamak için İstanbul’a yollanıyorlardı. Birkaç yıl sonra da resmen dragoman görevine atanıyorlardı. İstanbul’a geldiklerinde artık çocuk değildiler. Kendilerine Enfant de Langue (yani “diloğlanı”) değil, Jeune de Langue (“dil genci”) deniyordu. Charles Fonton da Türk Musıkisiyle ilgili eserinde bu sıfatı kullanmıştır.

Diloğlanlara Paris’te klâsik Fransız Lise tahsili dışında Türkçe, Arapça ve hüsn-ü hat dersleri veriliyordu. Bu dersleri Cizvit papazları değil, Fransız Dışişleri Bakanlığından getirilen Bakanlık tercümanları veriyordu. Ancak, bu hocalar kitap, sözlük gibi ders malzemelerini Paris’te bulamamaktan da yakınmaktaydılar. Mezun olan öğrenci az çok Türkçe ve Arapça okuyup yazabiliyor, fakat konuşamıyordu. Bu açığın da İstanbul’da kapatılması umuluyordu.

> 1785’e doğru Venture de Paradis iyi bir dragomandan beklenenleri şöyle özetliyordu:
>
> “Sefir ve Konsoloslarımız bulundukları ülkenin dilini bilmezler. Göreve geldiklerinde Padişah ya da Vali ile resmî bir görüşme yaparlar. Bu kabul töreninden sonra da artık hiçbir işle meşgul olmazlar. Bütün işler dragomanlar tarafından yapılır. İyi bir dragoman kendi ülkesinin dilinden başka, sözlüklerden yararlanabilmek için Lâtince, İtalyanca, Avam Rumcası, Türkçe, Arapça ve Farsçayı tercüme yapabilecek derecede bilmelidir. Avrupa ülkelerinin genel politika ve çıkarlarını iyi bilmeli,

> ticaretten anlamalı, Tarih ve Coğrafya bilgisi de olmalıdır. Osmanlı kanun ve âdetlerini, Osmanlı yönetimini ve bürokrasisini çok iyi tanımalıdır. Yetenekli bir öğrenci bile bunları ancak yirmi yılda öğrenebilir”. [319]

İşin bütün bu zorluklarına rağmen, 1721’de kurulan ikili öğrenim sistemi semeresini vermiş olacak ki, bu dönemde yetişen dragomanların meslekî yetersizliğine dair şikâyetlere pek rastlanmaz. 1721-1797 yılları arası Fransız diloğlanların altın çağıdır diyebiliriz. Paris’teki Collège Louis le Grand’ın yükseltilen eğitim düzeyine İstanbul’da Fransız sefaretinin nezaretindeki Kapüsen rahiplerince sağlanan pratik bilgiler ve tecrübe ekleniyordu. 1721-1797 yılları arasında bu sistemden 124 diloğlanı geçmiştir. Bunlar arasında Charles Fonton ile birlikte 17 tane Fonton, 5 tane Deval, 10 tane Fornetti, 4 tane de Adanson sayabiliyoruz.

Dragoman yetiştirme sisteminin bu dönemdeki bir diğer önemli sonucu da Fransız Şarkiyatçılık geleneğinin temellerinin atılmasıdır. École des Jeunes de Langue (Dil gençleri okulu) adı da verilen bu eğitim sistemi içerisinden Jean-Michel Venture de Paradis (1739-1799), Alexandre Pétis de la Croix (1698-1751) gibi tanınmış müsteşrikler yetişmiştir. Dönemin Fransız müsteşriklerinin en meşhuru olan Sylvestre de Sacy (1758-1838) de bir dönem dragomanların yetişmesine katkıda bulunmuş, onlara Paris’te ders vermiştir.

Ayrıca, 1720’li yıllardan itibaren İstanbul’a eğitimlerini tamamlamaya gelen Jeune de Langue’lardan bir tür “mezuniyet ödevi” olarak Türkçe, Arapça ya da Farsça bir metni Fransızcaya çevirmeleri istendi. Hatta en iyi iki çeviri için de Fransız Dışişleri Bakanlığı’nca 3.000 Livre’lik bir ödül de kondu. 1732-1750 yılları arasında bu şekilde yüzden fazla çeviri yapıldı. Çevrilen metinler arasında şunları sayabiliriz: Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nden bazı bölümler, Raşid Tarihi, Nâimâ Tarihinden bölümler, Neşrî Tarihinden bölümler, Dürrî Efendi’nin İran Sefaretnamesi, Ahmed Eflâkî Dede’nin Menâkıb-ı Arifîn’inden bazı bölümler, Kanunnameler, Münşeatlar, Fetvâ Mecmuaları. Burada epey zengin bir Şark Metinleri Koleksiyonu oluşmuştu[320] . Özellikle Sylvestre de Sacy’den sonra gelen Fransız müsteşrikleri bu geleneği devam ettirmiş ve birçok Şark klâsiğini Fransızcaya kazandırmışlardır.

1762 yılında Cizvit tarikatı lağvedilir. Diloğlanlar ise, birkaç aylık kısa bir dönem dışında, artık Paris Üniversitesi’ne bağlanmış bulunan Collège

Louis le Grand'da eğitimlerine devam ederler ve oradan mezuniyetlerinde İstanbul'a gelmeyi sürdürürler. Ne var ki, üniversiteye bağlanmış olan Collège Louis le Grand giderek sadece üniversiteye hazırlayıcı bir okul görünümü kazanmaya başlar. 1780'li yılların ortasından itibaren Şark dillerini öğrenen öğrencilerin sayısı giderek azalır, mezun olanlar ise üniversiteye girmek için dragomanlık kariyerini terkederler.

Fransız Devrimi'yle birlikte dragoman okullarının Fetret devri başlar. Pera'daki okul önce kapatılır, sonra da Kapüsenlerin elinden alınıp laikleştirilir ve Dışişleri Bakanlığı'na bağlanır. Diloğlanlar Kapüsen manastırından alınıp önce Edirne'de zorunlu ikamete tâbi tutulur, sonra da Napolyon Fransa'sının Campo Formio (1797) ve Lunéville (1801) anlaşmalarıyla el koyduğu Beyoğlu'ndaki Venedik Sarayı'na nakledilir.

Bu arada 1795 yılında Paris'te bir Şark dilleri Okulu (École des Langues Orientales) kuruldu ve yine yeni kurulan Collège de France'ta Şark Dilleri dersleri verilmeye başlandı[321] . Geleneksel Şark dilleri öğretimi ve dragoman yetiştirme sistemi için bu, sonun başlangıcı demekti. Bazı öğretmenlerin bireysel gayretine rağmen İstanbul'daki okul onsekizinci yüzyıl ortalarındaki parlaklığına artık dönemeyecekti. 1803'te reorganize edilen İstanbul'daki okul daha bir müddet can çekişmeye devam eder. Buraya girmek için artık Paris'teki Collège Louis le Grand'dan mezun olmak gerekmiyordu. Verilen eğitimin kalitesi de giderek düşer. 1831 yılında Fransız elçilik binasının geçirdiği büyük bir yangın sonucunda kapatılıncaya dek buradan ancak 15 dragoman yetişir.

Bu arada Fransa'nın Ortadoğu ticareti gelişmekte, Fransa da bir sömürge imparatorluğu olmaya yönelmekteydi. Eski okullar giderek artan dragoman ihtiyacına ne nitelik ne de nicelik olarak cevap veremez hâle geliyorlardı. 1795'te kurulan ve önce Fransız Kraliyet Kütüphanesi'nin bir yan kuruluşu gibi faaliyet gösterip sonradan tamamen bağımsızlaşan Şark Dilleri Okulu'nun mezunlarının da dragomanlık mesleğine intisab edebilmelerinin kabul edilmesiyle geleneksel okulun bu alandaki tekeli zaten ortadan kalkmıştı. 1833 yılında bir kararnameyle Collège Louis le Grand'da verilen Şark dilleri eğitimi yeniden düzenlenir ve yeni bir sınav sistemi getirilir. Okulu bitirip bu sınavda başarı kazananlar Şark'taki herhangi bir Fransız konsolosluğuna staja yollanır (yani İstanbul'daki okul devre dışı bırakılır). Burada iki yıl kaldıktan sonra stajyer dragoman son bir sınavda başarılı olursa dragoman olarak atanır. 1833 ile 1873 arasında dragoman eğitimi bu şekliyle sürdürülür.

1873 yılında ise dragoman yetiştirme okullarının sonu gelir. Bu tarihten itibaren Fransa'nın Ortadoğu'daki bir konsolosluğunda staj yapma zorunluluğu kaldırılıp yerine Şark Dilleri Okulu'nda okuyup oradan mezun olma koşulu getirilir. Dragoman olma hakkının bu okulun tüm mezunlarına verilmesiyle de Fransa'da 1669'dan beri, yani iki asırdır süregelen dragomanlık meslek okulu geleneği sona ermiş olur.

"Şark Musıkisi - Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı
Bir Deneme" Elyazması

Charles Fonton'un Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne adlı eserinin (bu esere bundan sonra Deneme diyeceğiz) müellifin elyazısıyla tek nüshası Paris'te Bibliothèque Nationale de France, Fransız Yazmaları kataloğunda [N.A. 4023][322] numarayla kayıtlıdır. 1751'de İstanbul'da yazılan bu eserin Paris'teki Fransız Millî Kütüphanesine (o zamanki adıyla Kraliyet Kütüphanesine-Bibliothèque Royale) ne zaman girdiği ve girene kadar kimlerin elinden geçtiği bilinmiyor. Ancak Blainville'in 1767'de yayınlanan Müzik Tarihi kitabına Türk musıkisine bir örnek olarak Fonton'un eserinde notası yer alan Sabâ makamındaki "Gel külbe-i ahzânıma" şarkısını koymuş olduğuna bakılırsa, Fonton'un Deneme'sinin bu tarihten önce Paris'e ulaşmış olduğu öne sürülebilir.[323]

Elyazması düz kahverengi meşin ciltli, 19x26 cm ebadındadır. Yazılı alan 14x23 cm'dir. Her sayfada 17 veya 18 satır bulunuyor. Fransız Kraliyet Kütüphanesine ilk girişinde yazma [V, 1793-D] numarayla tasnif edilmiş, 1899 yılında yapılan yeni bir tasnifte bugünkü katalog numarasını almıştır. Elyazması iki kısımdır. İlk kısmı IV+146 sayfa olup Deneme'yi içerir; ikinci kısım 76 sayfadır ve Züleyd ve Feramerz mensur çevirisinin metnidir.

Fonton'un Fransızca elyazısı muntazam olmakla birlikte ne okunaklıdır ne de güzel. Fransızca metnin içinde geçen bazı Türkçe kelimeler ise temiz ve güzel bir sülüsle yazılmışlardır. Ancak, bunlarda bir iki imlâ hatası da yok değildir. Örneğin, Fonton Çargâh'ı "çaregâh" okunacak şekilde yazdığı gibi, miskal kelimesini de "se" değil "sad" harfiyle yazmıştır. Musiki nazariyatı ve terminolojisiyle Arapçayı çok iyi özümsememiş olmaktan doğan bu gibi (esasen çok az sayıda) imlâ hatalarını bu yazıların bizzat Charles Fonton tarafından yazıldıklarının bir delili olarak kabul etmek gerekir. Deneme'ye altı adet nota eklenmiş. Notalar toplam olarak 11 sayfadır.

Metne ayrıca beş şekil eklenmiştir[324] . Bunların dördü yazarın tarif ettiği çalgıların (ney, miskal, tanbur ve rebap) desenleridir, diğeri de yarım daire şeklinde oturmuş bir saz heyetini göstermektedir. Bu şekiller gravür değil, çini mürekkebiyle yapılmış, taramasız basit desenlerdir. Şekiller Fonton'un değildir. Sol alt köşelerinde Adanson'un imzası okunabiliyor. 1732'de Paris'te doğan Jean-Baptiste Adanson, Fonton gibi bir dragomandı. 1750'nin Nisan ayında İstanbul'a tayin edilmiş, 1754'e dek burada kalmıştır. 1754'te Halep'te üçüncü dragoman, 1758'de Selânik'te ikinci dragoman, 1774'te Trablusgarp'ta birinci dragoman, 1796'da İskenderiye'ye konsolos olmuş, Tunus Başkonsolosu'nun hizmetindeyken 1804'te Tunus'ta ölmüştür. İstanbul'da iken Kanuni Sultan Süleyman'ın askerî kanunnamelerini Fransızcaya çevirmiş ve, anlaşılan, resme kabiliyeti olduğundan meslekdaşı Fonton'un tedarik ettiği musıki aletlerinin birer desenini yapmıştır[325] .

Deneme dönemin Fransız Bahriye Bakanı Antoine-Louis Rouillé'ye ithaf edilmiştir. Rouillé (1689-1761), Fransa'nın Ortadoğu ticaretini yöneten ve yön veren kişiydi. 1744'te devlet bakanı ve Hindistan Ticaret Şirketi murahhası, 26 Nisan 1749'da bahriye bakanı, 28 Temmuz 1754'te de dışişleri bakanı olmuş, 1757'de istifa etmiştir. Yönetimde bulunduğu yıllarda Rouillé Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu'yla ticaretini teşvik etmeye çalışmıştır[326] . Nihai olarak, Fonton'un kendisine ithaf ettiği Deneme'yi görüp görmediğini bilemiyoruz.

Deneme'nin dili genellikle sade ve açıktır. Uzun ve çapraşık cümlelere ithaf kısmından başka yerlerde pek rastlanmaz. Deneme'yi kaleme alırken Fonton Şark musıkisi hakkında hiçbir şey bilmeyen Avrupalı okuyucuyu düşünmüş olmalıdır. Sade ve nispeten kısa olmasına rağmen Fonton'un Deneme'si iç yapısı itibarıyla tutarlı, belli bir mantık silsilesini ya da gelişme çizgisini izleyen bir metin değildir. Gerçi metinde bölüm ve alt bölüm başlıkları yok değil. Ancak, her üç bölümün içinde çeşitli konular neredeyse akla geldiği gibi sıralanmıştır. Fonton aynı bölüm içerisinde daldan dala atlar gibi musıki öğreniminden usullere, oradan saz eserlerinin iç yapısına, âniden de musıkinin insan ruhuyla sağlaması gerektiği uyuma geçiveriyor.

Deneme'nin Belge Olarak Önemi

Avrupalı seyyah ve müsteşriklerin eserleri onyedi ve onsekizinci yüzyıllar İstanbul'unun musıki yaşamına ilişkin son derece önemli birer kaynaktır. Bu seyahatname, anı yazısı ve derlemelerin içerdikleri Klâsik

Türk musıkisine dair bilgi ve belgeler kısmen derlenmiş ve değerlendirilmiş bulunuyor[327] .

Ne var ki, bu seyyah, tüccar ve müsteşriklerin Türk musıkisi hakkında yazdıklarının büyük bir kısmı hem yüzeysel ve kulaktan dolma bilgilerle doludur, hem de kabul edilemeyecek ölçüde önyargılıdır. Avrupa'daki yayınların anlamlı ve nispeten objektif olanlarını ayırt edebilmek önemlidir. Charles Fonton'un Deneme'sinin özeni, tarafsız bakışı, İstanbul'da müziğin icrasına gerçek vukufu ve verdiği ayrıntılar dolayısıyla bu kaynaklar arasında seçkin bir yeri vardır. Eğer bu eser yazılmasının hemen ardından yayımlanabilmiş ve klâsik şarkiyatçılığın bir parçası haline gelebilmiş olsaydı hiç kuşku yok ki onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda Avrupalıların Osmanlı'da yapılan musıkiye bakışları bir ölçüde değişirdi.

Charles Fonton'un "Şark Musıkisi - Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme"si birçok bakımdan Avrupa kökenli Türk Musıkisi kaynakları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Her şeyden önce, uzunca bir dergi makalesi boyutlarına sahip olan bu eser, Osmanlı İstanbul'unda musıki konusuna teksif edilmiş, bir Avrupalı tarafından yazılmış ilk eserdir. Ayrıca, Charles Fonton İstanbul'a birkaç hafta ya da aylığına gelmiş, lisan bilmeksizin sağdan soldan bilgi derlemeye çalışıp kaynaklarının sağlamlığını yeterince araştırma olanağı bulamamış bir seyyah, ya da kendi ülkesinde oturup basılı kaynakları taramakla yetinmiş bir filolog, dilci ya da klâsik şarkiyatçı değildi. Fonton, Türkçe ve Arapça bilen, ömrünün yedi yılını İstanbul'da, büyük bir bölümünü de Halep, Kahire, İzmir gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer büyük kentlerinde geçirmiş, mesleğinin gereği olarak da bulunduğu ülke halklarının dil, âdet ve yaşayışını iyi bilen bir gözlemciydi. Müzisyen olmamasına rağmen, tıpkı Kantemiroğlu ya da Ali Ufkî gibi, İstanbul'un müzik çevrelerine hem "içeriden" hem de "dışarıdan" bakabilme avantajına sahipti.

Charles Fonton'un dikkatli, özenli ve güvenilir bir gözlemci olduğunu yazdıklarından kolayca anlamak mümkün. Örneğin, 30 ayrı usulün darplarını öğrenip kaydetmiş olması, sözünü ettiği müzik âletlerinin önemli bazı ölçülerini ve yapımlarını ilgilendiren ayrıntılar üzerinde durması onun gözlem istek ve yeteneğini gösterir. Ayrıca, musıki öğrenim ve aktarımıyla, bestecilik ve icrayla ilgili son derece önemli, kritik noktalara parmak basan değerlendirmeler yapar Fonton. İşte bir örnek:

"Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce en uygun usulü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usul âdeta eserin

döküleceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında usul ve melodi bir bütünün birbirleri için yaratılmış parçacıkları olacaklardır... Şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri neredeyse hâfızalarını tazeleyen bir nota işlevini görür... ölçüyü bozmak asla caiz değildir."[328]

Fonton'un Deneme'sinde bu gibi ince gözlem, doğru ve keskin yargılar içeren cümleler az değil[329] .

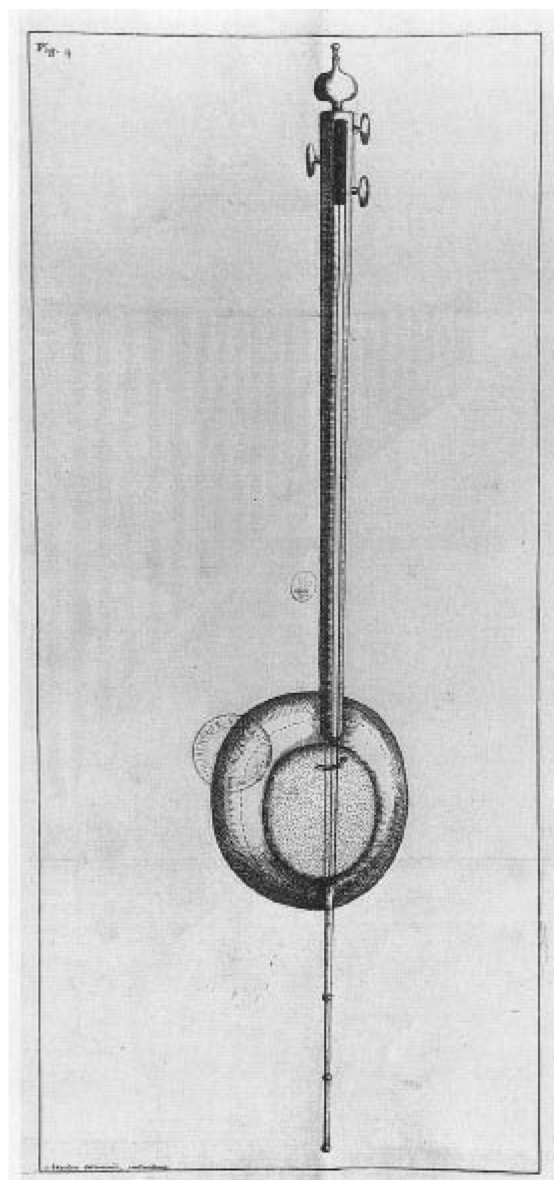
Charles Fonton'un bu eseri dönemin musıki pratiği ile ilgili en önemli bilgi kaynaklarından biridir. Eserde adi bilgi hatalarına pek az rastlıyoruz. Var olanlar dahi yazarın kendisi tarafından bir sonraki cümle, paragraf ya da sayfada düzeltiliyor (Tanbur'un ilk iki telinin Nevâya akort edilmesi örneğinde olduğu gibi). Deneme'deki kimi aykırılıklar çoğu kez sadece yazarın çok farklı bir kültür ortamında yetişmiş olmasından ve temel referans çerçeve ve kavramlarının farklılığından kaynaklanır. Kaldı ki, Fonton da bu farklılıkların açık ve dürüst bilincini her zaman ön plâna koyar. Deneme'nin "karşılaştırma" sözcüğünü içeren başlığı başta olmak üzere, eserin çok çeşitli yerlerinde bu farklılık bilincinin izleri görülür. Onsekizinci yüzyılda Osmanlı musıki geleneği içinde yetişmemiş ve zaten müzisyen de olmayan bir yabancının öğrenip aktarabileceği en sağlam ve kapsamlı bilgiler Fonton'un verdikleridir.

Osmanlı müzik evreninde müzikolojik belge niteliği taşıyan yazılı kaynaklar son derece nadirdir. Müzikoloğun ve müzik tarihçisinin en önemli araştırma malzemesi olan nota, eser kaydı Türk musıkisi geleneğinde hemen hemen hiç yoktur. Bu esas belge türünün yokluğunda da müziğin teorisiyle ya da gündelik pratiğiyle, kullanılan çalgılar veya icracılarla ilgili bilgi veren ikincil kaynaklar büyük önem taşır. Biyografiler, seyahatnameler, mecmualar, tezkireler, genel tarihler, anılar vs. Osmanlı'da müziğin ana kaynaklarıdırlar. Bu bakımdan da onsekizinci yüzyıl ortalarında İstanbul'da nasıl, kimler tarafından, hangi çalgılarla, nasıl bir yaklaşımla ne tür müzikler üretilip aktarıldığını dikkatli gözlemler yaparak anlatmaya çalışan Charles Fonton'un Deneme'si özel bir öneme sahiptir.

Fonton Türk musıkisine "Batılı" temel referans noktalarından bakıyordu elbette. Bu bakışın bir tezahürü de Fonton'un duyduğu ve gördüğü müzikte ve kullanılan çalgılarda sürekli olarak antikçağın, Eski Yunan medeniyetinin izlerini arama çabasıdır. Eski Yunan musıkisinin iz ve kalıntılarının Ortadoğu'da bulunabileceği kanısı onsekizinci yüzyıl Avrupa'sında çok yaygındı. Örneğin, Jean Benjamin de Laborde ve Carsten Niebuhr'un kitaplarında bu bakış açısı egemendir[330] . Fonton da zaman

zaman bu tür arayışlar içindedir. Tanbur ve miskal'den söz ederken bu çalgıların Eski Yunan'dan ya da Roma döneminden bugüne geldiklerini ısrarla vurgular.

Fonton Şark musıkisinin teorisinden hiç söz etmez. Bunu da doğal karşılamak gerek. Bir kere onyedinci ve onsekizinci yüzyıllar Ortadoğu müzik evreninde kuram geleneğinin epey gerilediği, hatta kesintiye uğradığı bir dönem sayılmalıdır. Onaltıncı yüzyılın ortalarından tâ ondokuzuncu yüzyıl sonlarına dek Türk musıkisi geleneği içerisinde pek az sayıda kayda değer kuramsal kitap yazılmıştır. Yazılan birkaç kuramsal eser de Fonton'un dikkatini çekebilecek derecede yaygınlık kazanabilmiş değildi. Bunun nedenleri ayrı bir araştırma konusu teşkil eder. Ancak, netice itibarıyla Fonton'un müzik araştırmaları sırasında İstanbul'da ne yazılı müzikle (yani notayla) ne de müziğin teorisiyle uğraşan eserlerle karşılaşmamış olmasını yadırgamamak gerek. Fonton ne Kantemiroğlu Edvâr'ını ne de çağdaşı Hızır Ağa'nın (ölümü 1760) Tefhîmü'l-Makamât fî Tevlîdi'n-Nagamât'ını görmüştür.


Fig. 4

orientale, Paris, Bibliothèque

Nationale de France, Yazmalar bölümü

[N.A.F. 4023], s. 122 (rebap çizimi).

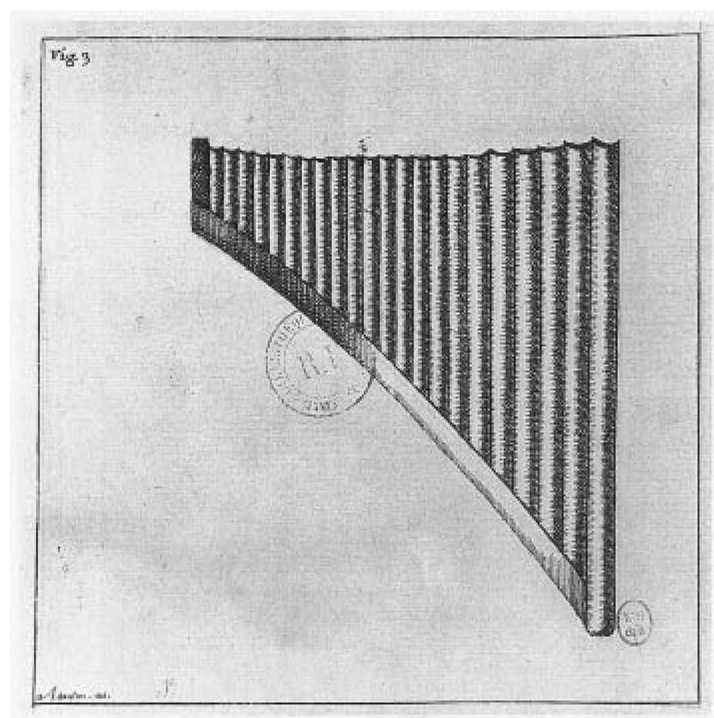
Fig. 52



Adanson, inv. et. sculp.

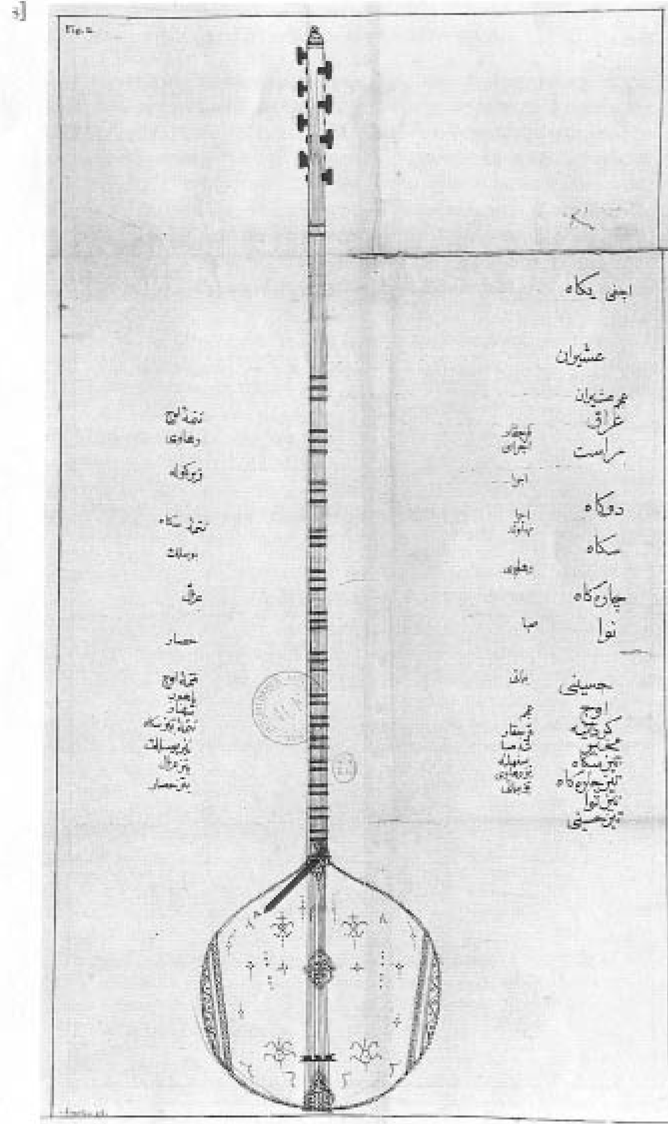
Charles Fonton, Essai sur la musique orientale, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Yazmalar bölümü

[N.A.F. 4023], s. 132 (rebap, tanbur, ney, miskal ve kudüm’den oluşan müzisyenler grubu).


Fig. 3

Charles Fonton, Essai sur la musique orientale, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Yazmalar bölümü

[N.A.F. 4023], s. 1116 (miskal çizimi).




Charles Fonton, Essai sur la musique orientale, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Yazmalar bölümü [N.A.F. 4023], s. 106 (Tanbur perdeleri şeması).



Charles Fonton, Essai sur la musique orientale, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Yazmalar bölümü

Fonton'un okuduğunu bildiğimiz musıkiyle ilgili tek ciddî eser, Kantemiroğlu'nun Osmanlı Tarihi'nin Osmanlı musıkisi ve dönemin musıkişinaslarıyla ilgili iki sayfalık kısacık bölümüdür[331] . Bunun dışında Fonton sadece bir kez yazılı bir metne atıfta bulunur. O da, gerçekle muhtemelen hiçbir ilişkisi olmayan bir hikâyeyi, "küçük bir musıki kitabında okumuş olduğu" Safiyüddin ile Kahire sultanının hikâyesini anlatmak içindir. Bu atıf o dönemlerde İstanbul'da elden ele ne tür "musıki" kitaplarının dolaşmakta olduğunun iyi bir örneğidir. Bunun dışında Fonton'un eserinde bulduğumuz tek "kitabi" referans, çeşitli makamların hangi ruh haline tekabül edip o makamın faslının günün hangi saatinde çalınmasının münasip olduğuna dairdir. Bu da yine o dönemde okunan musıki eserlerinin "bilimselliği" hakkında yeterli bir fikir verir.

Kaldı ki, Fonton'un musıki nazariyatıyla ilgilenmemiş olmasına bir bakıma da şükretmemiz gerekir. Ortadoğu İslâm musıki geleneklerinde teorisyen müzisyen değildir ve müzikle genellikle soyut ve spekülatif bir biçimde uğraşır. Kendi ideal teorik kurgularıyla döneminin müzik icrasının somut gerçekleri arasında epey büyük bir mesafe vardır. Kuramcı ölçer, biçer, tasnif eder, müziğin matematik veya estetik temelleriyle uğraşır.

Besteci ve icracıların yaptıkları müzikle ilişkisi bazen çok kopuktur. Dolayısıyla bir müzik nazariyatçısının yazdıklarını doğrudan doğruya bir müzikoloji ya da müzik tarihi belgesi veya kaynağı olarak görmek önemli tarihsel yorum hatalarına yol açabilir.

Bu bakımdan, Fonton'un sadece ve sadece pratikten, yedi yıl kaldığı İstanbul'da elinin altında bulduğu müzisyenlerden öğrenip, derleyip aktardığı bilgiler daha değerlidir. Fonton'un Deneme'sini çok önemli bir müzikolojik belge yapan, örneğin tanbur'un perdelerini, miskal'ın icra tekniğini, ney'in başpâresinin ölçülerini pratikten, gününün musıkişinaslarından elde edip allayıp pullamadan olduğu gibi nakletmiş olmasıdır. Fonton'un eserini onsekizinci yüzyıl ortalarının müzik icralarının iyi bir aynası yapan işte budur.

Ancak, madalyonun öbür yüzünü de unutmamak gerek. Osmanlı/Türk musıki geleneğine uygun olarak öğrendiklerini yazılı değil sözlü bir eğitimden alan Fonton bazı şeyleri yazıya dökmeye kalkınca yanılabiliyor, yukarıda belirttiğimiz imlâ hatalarını yapabiliyor. Yazıya değil, sözlü intikale dayanan bir sistem içindeydi Fonton ve yazının kullanılmadığı bir müzik pratik ve icrasını inceliyordu. Fonton maalesef Deneme'de bizzat kendi musıki hocasının veya somut bilgileri kendisine aktaran kişi veya kişilerin adlarını vermiyor. Ayrıca, Hoca Abdülkadir ile Gulam Şadi efsanesini ya da Safiyüddin'in Kahire sultanı[332] ile olan maceralarını birer tarihsel gerçekmiş gibi aktarması da yine aynı nedene dayanır. Akılcı ve araştırmacı bir müzik tarihi bilincinin mevcut olmadığı, yazılı kaynakların yerini kulaktan kulağa aktarılan efsane ve hurafelerin doldurduğu birtakım menkıbelerin tarih yerine geçtiği bir sözlü kültür ortamında musıkiyi öğrenmeye çalışan birinin, ne denli "Batılı" olursa olsun, bütün bunları bir musıki tarihi olarak aktarmasına şaşmamak gerek.

Kuramsal konulardan uzak duran Fonton, Deneme'nin hiçbir yerinde makamlardan söz etmiyor. Eserde makam kelimesine rastlanmıyor. Bir iki yerde (taksim'in icra edilen faslın makamında olması gerektiğini söylerken, günün çeşitli saatlerinde icra edilmesi münasip olan makamlardan söz ederken vs.) makam yerine ton kelimesini (tonalite anlamında) kullanıyor Fonton. Bir diğer yerde de "basit ya da karmaşık ses bileşimleri" olarak tanımladığı terkip'lerden çok kısa ve yüzeysel bir biçimde söz ediyor. Ayrıca, Deneme'nin sonuna notasının koyduğu altı eserin hiçbirinin makamını belirtmiyor. Eserin başka bir yerinde Fonton, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan küçük ses aralıklarına atıfla, Türk

müziğinin “kromatik dizi”yi sık sık kullandığını ileri sürer. Usulleri, çalgıları, beste formlarını, tanbur’un perdelerini bu denli ayrıntılı olarak bilen birinin makam kavramının önemini anlayamamış olması bizce söz konusu olamaz. Fonton muhtemelen makam ve terkip konusunu hem fazla teorik bulmuş, hem de Avrupalı bir okuyucu kitlesine hitap edecek eserinde bu okuyucuyu kendisi için yeni olan bir konuda ayrıntılara boğmak istememiştir. Yine aynı nedenlerle, Fonton perdelerin tanbur sapındaki yerlerini gösterirken perde adlarının Fransızcasını vermemeyi yeğliyor: “Bu adların Fransızca çevirisi okuyucuya bir anlam ifade etmeyeceğinden... bunların sadece Türkçesini vermekle yetindik” diye yazar.

Fonton geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan usullerin önemini anlamıştır. Deneme’de 30 adet usulün darpları veriliyor. Oysa, Fonton’dan yarım asır kadar önce Kantemiroğlu edvâr’ında sadece 19 usulden söz ediyor. Fonton’dan bir yüzyıl kadar sonra Haşim Bey Mecmua’sında 34 usulün darplarını veriyor. Ancak, bu 34 usulün 10 tanesi Haşim Bey’in kendi icadı olan ve ondan başka kimsenin kullanmadığı Darbeyn usullerdir. 1922’de ise Rauf Yekta Bey meşhur makalesinde 40 tane usulden söz eder[333] .

Fonton usullerin darplarını verirken sadece her usulde hangi cinsten kaç darp bulunduğunu sırasıyla belirtmekle yetiniyor. Darpların birim zaman adediyle uzunluğunu belirtmediği için, usul kalıbının da zaman birimi adediyle uzunluğu belirsiz kalıyor. Bu kadar çok sayıda usulü bir araya getirmiş olan Fonton’un niçin bu yolu seçtiğini bilemiyoruz. Ayrıca, Fonton’un verdiği usul kalıplarından birçoğu, kendisinden 50 yıl önce yaşamış olan Kantemiroğlu’nun, ya da 40 yıl kadar sonra Abdülbaki Nâsır Dede’nin verdiği kalıplara tam olarak uymuyor. Nispeten basit usullerde bile bir farklılaşma, bir değişim olduğu görülüyor. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde eserlerin vazgeçilmez ritmik atkısını oluşturan usullerin nasıl ve hangi etkilerle değişime uğramış oldukları araştırılmaya muhtaç önemli bir konudur. Fonton’un 1751’de tesbit ettiği usul kalıpları da böyle bir müzikolojik araştırma için önemli bir malzemedir.

Fonton’un Deneme’sinin bir diğer önemli yanı da en sonda verdiği çalgı tarifleridir. Sağladığı malzeme Türk musıkisi organolojisine önemli bir katkı oluşturur. Avrupa kaynakları bir yana bırakılırsa, Osmanlı/Türk kaynaklarında tâ ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına dek sazların bu derece ayrıntılı bir biçimde anlatıldıklarını göremeyiz[334] . Verdiği ayrıntılar Fonton’un bu çalgıları çok yakından incelemiş olduğunu

gösteriyor. Ney'in başpâresinin iç ve dış cidarının milimetrik ölçümlerini, rebap'ın her telinin yapımında kullanılan ipek ibrişim sayısı ve bunların nasıl sarılması gerektiğini, miskal çalış tekniğinde balmumu kullanımını, tanbur teknesinin kutrunu ve teknedeki dilim adedini başka türlü bilmek mümkün değil. Burada Fonton okuduklarını veya duyduklarını değil; bizzat görüp, ölçüp biçip tecrübe ettiklerini naklediyor.

Dolayısıyla, Fonton'un tanbur'un perdelerini sıralarken yanıldığını varsaymamız için bir neden yok. Tanbur'la ilgili olarak bildiklerini pratik olarak bir icracıyla çalışarak öğrenmiş olması pek muhtemeldir. Tanbur perdelerinin adlarını ve sayılarını tartışmak bizi konumuz olmayan Türk musıkisi perde sistemini tartışmaya götürür. Zaten onsekizinci yüzyıl zarfında tanbur'un perdelerinden söz etmiş ve bunları sıralamış birçok müzisyen ve müzik yazarı yaşamış ve eser vermiştir: Kantemiroğlu, Halaçoğlu, Marmarinos, Küçük Artin, Tanburî Hızır Ağa, Derviş Mehmed Emin, Abdülbaki Nâsır Dede, Charles Fonton[335] . Bunların verdiği perde adları ve adetleri birbirinden epey farklıdır. Bunun nedeni, her devirde olduğu gibi, o dönemde de teorik olarak kurgulanan ideal bir ses ve perde sistemiyle fiili müzik icrası arasındaki kaçınılmaz uçurum mudur, ve/veya Osmanlı/Türk musıkisinin kullandığı perdelerin gerek sayılarının, gerekse adları ve baskılarının sanıldığından çok daha değişken olmasından mıdır? Bu soruların cevaplarında Türk musıkisinin temel sistemik sorunlarından birinin halli yatıyor.

Fonton musıkide kullanılan perdeleri tam perde ve nîm perde diye ikiye ayırır ve şöyle yazar: "Tam perde adları değişmez, ancak yarım perdelerin adları inişte ve çıkışta farklıdır." Aynı perdenin adının (ve herhalde baskısının, yani gerçek entonasyonunun) melodinin iniş ve çıkışında farklı olması, bir makamın tanımında seyir hadisesinin önemine dikkatimizi çekiyor. Türk musıkisi makamlarının sadece sekiz ya da on seslik birer dizi olarak tanımlanması, Arel ve Ezgi'nin modernleştirme çabaları sayesinde sığ bir müzik anlayışının parçası hâline gelmiştir günümüzde. Oysa melodik çizginin bizzat kendisinin gezinme biçim ve istikametlerinin ve bu gezinmenin ("seyir"in) ortaya çıkardığı karakteristik melodi parçacıklarıyla özel perde ad ve baskılarının öneminin, iki buçuk yüzyıl ötesinden Fonton tarafından bize hatırlatılması gerçekten anlamlı.

Fonton Deneme'nin sonuna altı adet eserin bizzat yazdığı notasını eklemiştir. Bunlardan ikisi birer isimsiz saz eseri, biri bir şarkıdır. Biri bir Arap havası ("Air Arabe"), bir diğeri de bir Yunan oyun havasıdır ("danse

grecque”). Altıncı eser ise Kantemiroğlu Havası (“air de Cantemir”) başlığını taşıyor. Fonton bu eserlerin hiçbirinin ne makamını ne de usulünü yazmış. Deneme’nin Fransa’da yayımlanabileceğini ve bu notaların başlarındaki makam ve usullerin Fransız müzisyen ve icracılara hiçbir şey ifade etmeyeceğini düşünmüş olabilir. Fonton’un bu eserleri tanbur’da dinlemiş ve belki de bizzat çalmış olması ihtimali bizce kuvvetlidir. Eserleri notaya alış üslubu yer yer tanbur icrasının izlerini taşıyor. Tanbur teknesinin tınlaması yerine bırakılan bir dörtlük es’ler, tril’ler, yegâh ya da kaba Dügâh perdesinde ilâve edilen çift sesli süslemeler buna işaret eder. “Gel külbe-i ahzânıma ey serv-i revânım” mısraı ile başlayan şarkı ise tipik bir Sabâ makamı seyri gösterir. Kısa bir Hüseynî meyan’dan sonra yine Sabâ makamında bir nakaratla bağlanır. Fonton’dan 100-120 yıl sonra İstanbul’da yayımlanan ilk matbu güfte mecmualarında bulamadığımız bu şarkı, zamanla unutulan eserlerden bir örnektir.

Fonton’un Kantemiroğlu’nun Bestesi adıyla notaya aldığı eser, gerçekten Kantemiroğlu’nun bir eseridir. Kantemir edvârının 145. sayfasında kayıtlı Berefşân usulünde Kantemiroğlu’nun Bestenigâr peşrevidir bu. Fonton’un isim ya da başlık vermeden yazdığı bir diğer saz eserini de Kantemiroğlu edvârında bulmak mümkün. Fonton’un beşinci sırada yazdığı nota Edirneli Ahmed’in Hafif usulünde Sabâ peşrevidir. Bu peşrev Kantemiroğlu edvârının 53. sayfasında bulunuyor[336] .

Deneme’nin Tarihi

Charles Fonton’un Şark Musıkisi-Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme elyazmasını ilk okuyup kullanan Blainville olmuştur. Kitabının Türk musıkisinin çalgılarıyla ilgili bölümünde Blainville intihâle düşer ve Fonton’a hiçbir atıfta bulunmak gereğini duymaksızın onun ifade ve cümlelerini aynen kullanır[337] . Blainville hiçbir kaynak göstermeksizin Fonton’un notaya almış olduğu iki eseri de kitabına derceder. Bunlardan biri “Gel külbe-i ahzânıma...” güfteli Sabâ şarkı, diğeri de “Yunan oyun havası”dır. Blainville bu son eseri “Kıbrıs oyun havası” adıyla veriyor.

Blainville’den 70 yıl kadar sonra Deneme’nin metni çok kısaltılmış bir biçimde Paris’te haftalık bir müzik dergisinde yayımlandı[338] . Bu özet şu sözlerle sunuluyordu:

> “Bu metin, 1751’de İstanbul’da Jeune de Langue sıfatıyla bulunan ve bu münasebetle Şark musıkisini dinlemek ve incelemek fırsatını bulmuş olan Charles Fonton’un kitapçığının kısaltılmış şeklidir. Bu kitap bugüne kadar yayımlanıp gün yüzüne çıkmamıştı. Yayımını

neyin engellemiş olduğunu bilemiyoruz; ancak, sınırlı sayıda kişiye hitap eden elyazmasının yayımcıya pek fazla kâr bırakmayacağı gerçeğinin yanı sıra, eserin ihtiva ettiği nota ve gravürlerin ve 12 sayfalık Türkçe bir tablonun neden olacağı yüksek yayım masrafları da etkili olmuş olabilir”[339] .

Revue et Gazette Musicale dergisi, Deneme’nin yayımlanacak bölümlerini seçerken bugünün bakış açısıyla Türk müziği tarihi ve müzikolojisi açısından önem taşıyan bölümlerini (tanbur’un perdeleri, usuller, çalgıların şekil ve yapımı –ölçüler vs.) tamamen ayıklamıştır. Buna karşılık dergi –Şark’tan gelen alışılmadık müzik hikâyelerine meraklı Fransız okuyucusunu tatmin için olsa gerek– “Hoca” ile “Gulam”ın maceralarına, Safiyüddin’in marifetlerine yer vermiş; Fonton’un yazdığı altı eserden de yalnızca birinin (Sabâ şarkı) notasını yayımına eklemiştir.

Fonton’un Deneme’sini ondokuzuncu yüzyıl boyunca, bildiğimiz kadarıyla, başka kullanan ya da yararlanan olmamıştır. Yirminci yüzyılda Fonton’un eserinden ilk söz eden ve yazılarında yararlanan P.J. Thibaut olmuştur. Paris’te Revue Musicale dergisinde 1906 yılında yayımlanan bir makalesinde Thibaut usulleri açıklarken bunları aynen Fonton’un Deneme’sinden aldığını söylemektedir[340] . Yayınladığı 39 adet usulün Fonton’unkilerden tek farkı, her darbın zaman birimi cinsinden uzunluğunu vermiş olmasıdır. Fonton’un eseri hakkında şöyle yazar Thibaut: “Bu ilginç çalışma, bir édition critique ile ödüllendirilmeyi bekliyor”.[341] Thibault, ayrıca, 1909 yılında yayınladığı diğer bir makalesinde Fonton’dan aldığı ney çizimini aynen eklemiştir[342] . Rumen müzikolog Teodor Burada ise 1911 yılında Kantemiroğlu hakkındaki makalesinde Fonton’un eserinden söz eder, ama muhtemelen Deneme’nin aslını görmemiş, Fonton hakkında dolaylı olarak Thibault’nun yayınlarından bilgi edinmiştir.

Thibaut’nun müzikoloji dergilerinde Fonton’un eserine yaptığı atıflar Deneme’nin yirminci yüzyılda tanınmaya başlamasına etkili olmuştur. Örneğin büyük Türk müzikoloğu Rauf Yekta Bey, Fonton’un eserinden Thibaut sayesinde haberdar olmuştur. Thibaut’dan “muhterem dostum” diye söz eden Rauf Yekta’nın[343] Fonton’un eserinin hiç değilse bazı bölümlerinin Thibaut tarafından istinsah edilmiş bir nüshasını gördüğünü tahmin ediyoruz. Rauf Yekta, Thibaut’un bu çalışmasını görmekle yetinmemiş, Deneme’nin uzunca bir pasajını kaynak göstermeksizin ve sadece “Şark’ın eski dinî eser müelliflerine” atfederek, olduğu gibi, bir kelimesini dahi değiştirmeden, meşhur Türk Musıkisi makalesine

almıştır[344] . Söz konusu uzunca paragraf musıkinin ilâhî menşei hakkında tâ İhvân-ı Safâ'dan beri tekrarlanagelen bir rivayeti nakleder. Fonton'un yazmasının 15-16. sayfalarında yer alan bu paragrafın aynen nakli olayı dışında Rauf Yekta'nın başka hiçbir yayınında Fonton'a atıf yoktur. Genelde titiz ve dakik bir araştırmacı olan Rauf Yekta Bey'in (üstelik tırnak işaretleri arasında verdiği) bu metnin kaynağını atlayıp neredeyse intihal'e düşmüş olmasını açıklamak zordur.

Türk musıkisine ilişkin ilk bibliografya denemesini 1928 yılında yayımlayan Eugène Borrel ne Thibaut'dan ne de Fonton'dan söz eder[345] . Başka Türk musıkisi bibliyografyalarında –ve bu arada Gültekin Oransay'ın onyedi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda Avrupalı müzisyen ve seyyahların Türk musıkisi hakkında yazdıklarını içeren listesinde de– Fonton'un eserine rastlanmıyor[346] .

Görebildiğimiz kadarıyla, Fonton'un eserini bir kaynak olarak okumuş ve değerlendirmiş ilk müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihâl'dir. 1929 yılında yayınlanan Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları adlı kitabında Mahmut Ragıp, Deneme'yi "Türkiye Halk Musıkileri Menbaları" bölümünün başında zikrediyor[347] . Paris'te Millî Kütüphane'de (Bibliothèque Nationale) Fonton'un eserini görmüş ve okumuş olan Mahmut Ragıp yazmanın içeriğini bölüm bölüm, ek, nota ve gravürler dahil olmak üzere özetliyor. Daha çok halk müziği ve folklor derlemeleri ve genel müzik tarihiyle meşgul olmuş olan Mahmut Ragıp Gazimihâl (1900-1961), Deneme'nin geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihine kaynak olarak önemini kavramış görünüyor. Söz konusu kitabını bulmak artık neredeyse imkânsız hale geldiğinden, Mahmut Ragıp'ın bu konuda yazdıklarını buraya aynen aktarmakta yarar gördük:

"Paris Millî Kütüphanesi'nin elyazmaları dairesinde (Fr. Nouv. Acq. 4023) numero ile kayıtlı bulunan bu 100 sayfalık elyazısı mühim eser, ilk defa tarafımdan okunmuştur[348] . Muhteviyatı şudur: Mukaddeme (s.1-11); Şarklıların "musıkinin menşei" hakkındaki noktainazarları (s.13-36); Şarklılarda musıki nev'i ve hususi zevkleri (s.37-45); Şark musıkisinin umumi kavaidi (s.46-98); müellif Rast, Arak, Aşiran, Yegâh, Segâh, Dügâh perdelerini "üt, re, mi, fa, sol, la, si"ye tekabül ettirmiştir; perde isimlerinin Türkçesi sülüs yazıyla yazılıdır. Usuller arasında Hezec, Cenk Harbî Heva nam ikaların dümtekleri de gösterilmiştir. Şu sazların resimleri hoş bir tarama ile çizilmiştir: Ney, Tanbur (perdelerin isimleriyle), 22 düdüklü Miskal, Keman tevsim ettiği rubap ve cümlesinin tarifleri; nihayet şu fasıl

resmi: çepeçevre yer minderlerinde oturmuş –sağdan itibaren– bir rubapçı, bir tanburi, ortada neyzen (mevlevî külahlı), bir miskali, sol başta nakkarezen. Notalar ise şunlardır: Adagio hareketli bir peşrev, bir Arap havası, bir Sabâ şarkı (Gel külbe-i ahzânıma ey serv-i revânım), Kantemir havası; diğer bir parça. Cümlesinde en kısa not kıymeti 1/4, ekseriyet ise 2/4 ve 4/4'lüktür, serî nağmeler hiç yok! Yegâne halk şarkısı ise, bir Rum oyun havasıdır".[349]

Aynı Mahmut Ragıp Gazimihâl, 1939 yılında yayınlanan bir diğer kitabında ise Fonton'un eserini Avrupa'da karşılaştırmalı müzikolojinin ilk güzel örneği olarak niteler[350] . 1973 yılında ise Teodor Burada'nın ardından bir diğer Rumen müzikolog, Eugenia Popescu-Judetz Kantemiroğluyla ilgili kitabında Fonton'un Kantemiroğlu Havası'nın notasına yer verir[351] .

Fonton'un Deneme'sinin ilk ciddî ve bütünsel değerlendirmesi ve yayımı 1986 ve 1987 yıllarında, Almanya'da Frankfurt Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi'ne bağlı Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften (Arap-İslâm Bilimler Tarihi Enstitüsü) mensubu olan müzikolog Dr. Eckhard Neubauer tarafından gerçekleştirildi. Bu enstitünün dergisinin birbirini izleyen iki sayısında Fonton'un Deneme'sinin metninin bütünü, Eckhard Neubauer'in zengin ve çeşitli yorum ve analizleriyle birlikte yayımlandı[352] . Bu yayımla Fonton'un Deneme'si, 80 yıl öncesinden Thibaut'nun öngördüğü şekilde, nitelikli bir édition critique'e kavuştu. Yine 1987 yılında, Deneme'nin Türkçeye çevirisiyle ayrıntılı bir sunumu Cem Behar tarafından yapıldı[353] . Ertesi yıl da Robert Martin tarafından İngilizceye çevrilip yayımlandı[354] . Bu yayınlardan itibaren artık Fonton'un neredeyse iki buçuk asır kütüphane raflarında kalmış bu elyazması eserinin onsekizinci yüzyıl geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin temel bilgi kaynaklarından biri olduğu gerçeği genel kabul gördü. Sonraki tüm ciddî müzikolojik yayınlar da Deneme'yi birincil kaynak olarak kullandılar.

1999 yılında ise bütün bu gelişmeleri taçlandıran ve, anlaşılan, uzun süre Fonton'la ilgili temel referans kaynağı olma durumunu koruyacak kapsamlı bir kitap yayınlandı. Eckhard Neubauer'in Frankfurt'ta yayımladığı bu kitapta Charles Fonton'la ilgili bilinenlerin tümü derlenmiş, 1980'lerdeki yayımlara ek bilgiler ilâve edilmiş ve yazımından 248 yıl sonra ilk kez Charles Fonton'un elyazmasının çağdaş bir tıpkıbasımı verilmiştir[355] .

# Zekâi Dedezade Hâfız

# Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943):

# Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası

Ahmet Irsoy'un 13 Ağustos 1943 tarihindeki ölümünden on gün kadar sonra Tasvir-i Efkâr gazetesinde yayınlanan bir makalesinde Dr. Osman Şevki Uludağ şöyle yazıyordu:

"Türk musıkisinin ana direği yıkıldı. Zekâi Dede'nin oğlu
Hâfız Ahmet Irsoy'u kaybettik. Klâsik Türk musıkisinin
bundan büyük kaybı olamaz."[401]

Hâfız Ahmet Efendi geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin önde gelen bestecilerinden ya da en tanınmış icracılarından, ses sanatçılarından değildi. Onun kişilik ve müzik kariyerinde ne babası Zekâi Dede'nin (1824-1897) ya da onun hocası İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) efsaneleşmiş şöhret ve etkisini, ne aşağı yukarı çağdaşları olan Hacı Arif Bey'in (1831-1885) veya Şevki Bey'in (1860-1891) parlak yaratıcılığını ve müzik dehâsını, ne de Ahmet Efendi'nin talebesi olan Hâfız Sadettin Kaynak'ın (1895-1961) beste ve icradaki esnekliğini ve geniş müzikal yelpazesini buluruz. Nitekim, Türk musıkisi camiası dışında Ahmet Irsoy'u tanıyan ve bilen yok gibidir.

Oysa Hâfız Ahmet Efendi, gerek yaşam öyküsü, gerekse icraatı ve ardında bıraktığı eserlerle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde Türk musıkisinin akıbetinin canlı simgesi durumunda olan bir müzisyen ve bestecidir. Yaptıkları ve yapamadıklarıyla Ahmet Irsoy, bu müzik geleneğinin ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başından sonra geçirdiği çalkantıların, tarihsel ve sosyal statü değişikliklerinin sembolü gibidir.

Geleneği terk etmeksizin zamanın gereklerini yerine getirmeye çalışan Ahmet Efendi'nin izlediği müzik güzergâhını sergilemeye çalışacağız. Ömrünün yarıdan fazlasını yirminci yüzyılda geçirmiş bu önemli müzisyenin ayrıntılı bir biyografisini kaleme almaya olanak verecek kaynakların yokluğu üzücüdür doğrusu. En son büyük klâsik üstadlardan Zekâi Dede'nin oğlu olan Hâfız Ahmet Efendi'nin önde gelen bazı özelliklerinin Türk musıkisinin son yüzyıldaki kaderiyle nasıl özdeşleştiğine değinmekle başlayacağız.

Müzik, Etik ve Yaşamöyküsü

Yaşamına ve eserlerine bir bütün olarak baktığımızda Hâfız Ahmet Efendi'nin belirgin bazı özelliklerinin şunlar olduğu görülür: her şeyden

evvel efendice bir tevazu, neredeyse mahviyetkârlık derecesine varan bir alçakgönüllülük. Ölümünden beş yıl kadar önce 1938 yılında, herhalde eski dostu ve mesai arkadaşı Dr. Suphi Ezgi'nin de teşvikiyle hayat hikâyesinin kâğıda dökülmesine razı olmasaydı Hâfız Ahmet Efendi'yle ilgili bugün hemen hemen hiçbir şey bilmiyor olacaktık. Kupkuru bir üslûpla iki sayfaya sığdırılmıştır bu yarı resmî hayat hikâyesinin metni. Ahmet Efendi'nin bizzat onayladığını bildiğimiz bu tek biyografisi, esas amacı bambaşka olan bir yayının bir köşesine sıkıştırılmış durumdadır[402] . Ahmet Irsoy'un kısa yaşamöyküsünün yer aldığı bu İstanbul Konservatuvarı Mevlevî Âyinleri yayını çoktan tükenmiştir ve ulaşılması bugün itibarıyla kolay olan bir kaynak değildir. Ahmet Irsoy'un biyografisinin temel kaynağı olan bu metni aşağıda veriyoruz:

> "Zekâi Dede Zade Hâfız Ahmet Efendi – Üstad-ı musıki meşhur Hoca Zekâi Dede Efendinin oğludur. Hicrî 1286 tarihinde İstanbul'da Eyüp'te doğmuştur. Tahsil çağına gelince o civarda bulunan Kalenderhane iptidai mektebine giderek ilk tahsilini burada yapmıştır.
>
> Ecdadı [ataları] ötedenberi hıfz-ı Kur'an ile muvakkar [onurlandırılmış] olduğundan, ilk tahsili sırasında hıfza çalışarak 1298 tarihinde hıfzını dinletip gerek hıfz gerekse hattatlıktan icazet almıştır.
>
> Ahmet Efendi müstesna bir istidada [yeteneğe] sahip olduğundan, hocasından başka o asrın ileri gelen üstadlarından takdiri hâvî [hayranlık içeren] tahşidlerle [derlemelerle] icazet ve ketebesi tezyin olunmuştur [süslenmiştir].
>
> Diğer taraftan Askerî Rüşdiye'ye devam etmekle beraber asıl mesleği olan "ulûm-ı Kur'aniye"de ilerlemek için o devir meşahir-i kurrasından [tanınmış okuyucularından] olan Kumbarahane camii baş imamı Reisülkurra Hoca Süleyman Efendiden vücuh tahsiline başlayarak 301 senesinde kıraat seb'a ve aşere ve takripten mezun olduğu yedindeki icazetnamede kaydedilmiştir. Ve imam Cezerinin tayyibesini hıfz eylemiştir.
>
> Badehu [sonrasında] cami derslerine devam edip Eyüp Dersiamlarından Hoca Raik Efendiden telemmuz ederek [öğrenerek] 309 tarihinde silsile-i dürustan icazet ahzına muvaffak olmuştur [almayı başarmıştır].

Bu suretle refte refte tekemmül eden [derece derece ilerleyen] Ahmet Efendi pederinin istidad-ı musıkisine varis olacağı küçük yaşından beri öğrenip teganni ettiği [okuduğu] bazı musıki parçalarının terennüm ve suret-i ikaından anlaşılarak musıkiye meyil ve istidadı [eğilimi ve yeteneği] nazar-ı dikkati celb eylediğinden [çektiğinden] ve fenn-i gınaya [şarkı söyleme sanatına] büyük bir meyil ve arzusu olduğundan esâtiz-i zamandan olan pederi Zekâi Dede oğluna bu fenn-i ruhaniyi talime başlamıştır.

Ahmet Efendi bu ilim sahasında da az zaman içinde liyakatini göstererek musıkinin münkasem olduğu [kısımlara ayrıldığı] şubelerden dinî ve gayri dinî eserleri öğrenmekle beraber ayrıca mevlevî âyinlerini de hâfızasına nakşeylemiştir.

O devirde mevlevîhaneler musıki ve nagamat-ı ilâhiye ve tasavvuf mektepleri ıtlakına seza [olarak görülmeye uygun] birer müessese olup buranın müntesipleri [intisab edenleri] bu vadilerde [alanlarda] kesb-i kemal etmek ile şöhretyâb idiler [olgunluğa ulaşmakla şöhret bulmuşlardı].

Esasen tarikat-ı mevlevîyeye mensub olan Zekâi Dede âlem-i tarikatte kesb-i derecât etmiş [yüksek dereceler almış] bir zât-ı sütude sıfat olduğu [övülmeye lâyık niteliklere sahip bir kişi] ve fazl ü kemâlinde arzu edildiği cihetle kendisi 1302 tarihinde Bahariye Mevlevîhanesine kudümzenbaşı tayin olunmuş idi. Mukabele-i şerife günleri oğlunu da beraber alarak dergâhta bulundurur ve âyinlerin tarz-ı gınasına [okuma tarzına] alıştırır idi.

O zaman dergâhın postnişini olan Hüseyin Fahreddin Efendi mutasavvıf ve musıkişinas, felsefe-i Mevlânâ'nın üstadı bir zat olup Ahmet Efendide gördüğü istidadı tenmiye [geliştirmek] için kendisine lisan-ı farısî talimi ile beraber ney meşk etmeği diriğ etmez [esirgemez] ve aynı zamanda da gınanın rüknü [temel direği] olan nota usulünü de ayrıca tedris eder.

Bu suretle iki müstesna üstadın daire-i terbiyesinde yetişmeğe başlayan Hâfız Ahmet az zamanda pederinden en nadide musıki eserlerini ve Hüseyin Efendiden farısî ve ney ve notayı öğrenerek kesb-i kemal etmiştir [olgunlaşmıştır].

Bu suretle devam eden sây [çalışma] neticesinde pederinin vefatı tarihi olan 315 senesine kadar babasının mazbut-ı hâfızası

[hâfızasında zaptedilmiş] olan bilcümle kıymetdar ve muhalledât-ı âsâr-ı musıkiyeden [kalıcı musıki eserlerinden] ve yadigâr-ı eslâftan [önce gelenlerden kalmış] müntehab [seçilmiş, seçkin] eserleri öğrendiği gibi meşhur ihvan [tasavvuf ehli] olan pederinin mehasin-i ahlâk ve etvârını [ahlâk ve tavırlarının güzelliklerini] da tamamen iktisab etmiş [almış] ve bulunduğu muhit-i ilim ve nezahet [bilim ve temiz ahlâk ortamı] içinde gerek pederinin kendi âsârını ve gerek sair müntehab parçaları ve Türk ve Arab usullerinin tamamını zapt ve taallüm etmiştir.

Pederinin irtihali [vefatı] üzerine Hüseyin Efendi manevi irşadat [yol göstericilik] ile oğlunu babasının yerine kudümzenbaşı tayin eylediği gibi pederinin tedrisinde [öğretiminde] bulunduğu Darüşşafaka Mektebi musıki muallimliğine intihab olunmuştur [seçilmiştir].

1318 tarihinde de Yenikapı Mevlevîhanesine kudümzenbaşılık ile ilâveten tayin edilip semahaneler kubbelerini çınlatarak vazifesini hüsnü ifa etmiştir.

322'de Şeyhülislâm Ebussuud Efendi iptidai vakıf mektebine baş muallim tayin edilerek vakıf mekteplerin maarife devrinden sonra bu vazifeden ayrılmıştır.

330 Nisan 4 tarihinde Sultanahmet Esmakaya Sultan Kızlar Mektebine musıki muallimi tayin edilmiş, 331 Şubat 2 tarihinde Şeyhülislâm Hayri Efendinin küşad eylediği [açtığı] Eimme ve Huteba [imamlar ve hatipler] Mektebine musıki muallimi tayin edilerek birçok talebe yetiştirmiştir.

335 Nisan 4'te Hoca İshak Efendi İlk Mektebine, 336 Nisan 26'da Kasımpaşa Nümune İlk Mektebine ilâveten 339 Kânunisani 8'de Üsküdar'da Üçüncü Mustafa İlk Mektebine musıki muallimi tayin edilmiştir.

340 Kânunievvel 10'da Sultanselim'de yeniden küşad edilen İstanbul İmam ve Hatib Mektebi Kur'an, tecvit ve musıki muallimliğine tayin edilmiş, kısa bir zaman vazifesinden ayrılmış ise de 929 efrenci tarihinde [milâdî tarihinde] zamm-ı maaş ile tekrar mezkûr [adı geçen] mektep musıki muallimliğine tayin olunmuştur.

930 Kânunisani 10’da mezkûr mektebin orta mektebe tahvili [dönüştürülmesi] münasebetiyle terfian [yükseltilerek] Çemberlitaş Orta Mektebi musıki muallimliğine, 1/9/932’de Gazi Osman Paşa Orta Mektebine naklen musıki muallimliğine, 933 Eylül 1’de Eyüp Orta Mektebine naklen musiki muallimi tayin edilmiştir.

934’te yaşının altmışı geçmiş olmasına mebni [dayanarak] tekaüde [emekliye] sevkedilmiş ise de hadd-i nizamisini [yasal sınırını] doldurmamış olmakla kendisi ikramiye ile taltif edilerek [ödüllendirilerek] muallimlikten ayrılmıştır.

330 senesinde Şehremini Cemil Paşa’nın Darülbedayi namiyle açtığı müesseseye alaturka musıki baş muallimi tayin edilmiş, 19 Kânunievvel 332 tarihinde Maarifin açtığı Darülelhan’a fasl-ı musıki muallimi tayin edilerek bir çok talebe yetiştirmiş, Ziya Paşa ile hâdis olan [meydana gelen] ilmî bir mesele [bilimsel bir sorun] dolayısıyla istifa etmiştir.

339 Eylül 1 tarihinde Darülelhan ıslah ve tensik edilerek [yeniden düzenlenerek] tekrar küşadında usûl ve ilâhiyat muallimliğine tayin edilip burada da birçok talebe yetiştirmiştir.

937 Mart 1 tarihinde Darülelhan’dan alaturka musıkinin lağviyle [kaldırılmasıyla] yeniden teşkil edilen dinî ve gayri dinî klâsik eserleri tasnif ve tesbit [sınıflandırma ve kâğıda dökme] komisyonu azâlığına tayin edilerek birçok Türk musıkisi eserlerinin indiras ve inhitâttan [yıkılmaktan, kaybolup gitmekten] kurtarılması konusunda çok yararlığı görülmekte bulunmuş ve hâlâ bu vazife ile mükelleftir.

Ve elyevm [bugün] Darüşşafaka Lisesi musıki muallimi olup bilâ fâsıla [aralıksız] kırk birinci senesini idrak etmiş, burada da birçok musıkişinas talebe yetiştirmiştir.

Hâfız Ahmet Efendiden hariçte de ders alanlar pek çoktur. Altı hâfız ve beş kişiye seb’a ve aşereden izin vermiştir.

Kendisinin telif ettiği eserler ilm-i tecvitten mehariç ve sıfat-ı huruf risalesi.

İlm-i musıkiden muhtasar [kısaltılmış, özet] ika ve usûl risalesiyle [kısa eser, broşür] ilm-i musıkiden musiki makamları hülasası [özeti] namlarıyla [adlarıyla] gayri matbu telifatı [basılmamış

eserleri] vardır. Dinî ve gayri dinî muhtelif makam ve mütenevvi [çeşitli] ikalar ile yüzü mütecaviz [yüzü aşkın] eserleri ile Bayatî Bûselik makamında bir âyin-i şerifi vardır ki 1323 Rebiyülevvelinin yirminci Perşembe günü iptida [ilk] okunuşu Yenikapı Mevlevîhanesinde vaki olmuştur ve Müstear makamında diğer bir âyin bestelemiş ise de mevlevîhanelerin seddi [kapanması] dolayısıyla okunamayıp kalmıştır."

Bu metin de olmasaydı Hâfız Ahmet Efendi'nin yaşamöyküsünü yazmaya çalışanlar, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi bestecilerinin büyük çoğunluğunun biyografisinin yazımında olduğu gibi, ikinci elden kaynaklar, ağızdan ağıza aktarılan bilgiler, belge niteliği taşımayan söylentiler ve doğruluğu kuşku götüren birtakım rivayet ve dedikodularla yetinmek zorunda kalacaklardı. Ne yazık ki, Ahmet Irsoy'un ölümünden bu yana geçen altmış yıllık süre zarfında onun hayatı ve eserleri hakkında 1938'de bizzat kendi verdiği bu somut bilgilere pek az sayıda yenisi eklenebildi[403] .

Ahmet Efendi'nin tevazuu bununla da bitmiyor. Yaşamını sadece bir resmî görevler ve hatırlatma noktaları şeklinde anlatmakta takındığı alçakgönüllülü tavrı, kendi eserleri için de aynen göstermiştir. Ahmet Efendi bestelerinin ve müzikle ilgili diğer eserlerinin okunup yayılması için de maalesef kayda değer bir gayret sarfetmiş değildir. Örneğin yukarıda verdiğimiz yaşamöyküsü metninde şunu okuyoruz: "...kendisinin ilm-i musıkiden muhtasar ika ve usûl risalesiyle ilm-i musıkiden musıki makamları hülâsası namlarıyla gayri matbu telifatı vardır..." [Kendisinin musıkide ritm ve usul ile ilgili kısa bir broşürüyle musıki makamları özeti adlı basılmamış eserleri vardır]. Döneminin önde gelen musıki üstadlarından birinin usul ve makamlara dair yazılmış eserlerinin 1938'de olduğu gibi bugün de "gayri matbu" kalmalarını nasıl açıklamalı, nasıl kabullenmeli?

Aynı biyografide "...dinî ve lâdinî [dindışı] yüzü mütecaviz [yüzü aşkın] eserleri ile iki Mevlevî âyini vardır..." deniyor. Oysa Ahmet Irsoy'un bugün notalarıyla birlikte bize ulaşmış eserlerinin sayısı elliyi geçmiyor. Ahmet Efendi'nin ölümünden on yıl kadar sonra İbnülemin Mahmut Kemal İnal bestecimizin bu kadar az sayıda eserinin yayımlanmasına üzüldüğünü şöyle belirtir:

"Muhtelif makamlardan üstadane eserler vücuda getirdi fakat... eserleri ... Konservatuvar tarafından notaya alınmadı ve neşredilmedi."[404]

Ahmet Efendi iyi nota bilir ve yazardı. Yirmi yıl boyunca Darülelhan'da ve İstanbul Konservatuvarı'nda Klâsik Eserleri Tasnif ve Tesbit Heyeti üyeliği yapmış bir kişi olarak da kendi bestelerini notaya aldırıp yayımlama imkânları her an elinin altındaydı. Ayrıca, eserlerini meşk ettirebileceği ve onları öğrenip icra edecek ve yayacak öğrencileri de az değildi. Buna rağmen Ahmet Irsoy bestelerinin kaderini zamana ve şansa bırakmayı tercih etmiştir. Ezberindeki yüzlerce klâsik eseri okuyup notaya aldıran, Darülelhan ve İstanbul Konservatuvarı tarafından yayımlanmalarını sağlayan Ahmet Irsoy, bu klâsik eserlere (ve özellikle de babası Zekâi Dede'ninkilere) gösterdiği ilgi ve saygıyı kendi bestelerinden esirgemiştir. Bu eserleri yaymaya, notaya almaya ve yaşatmaya sarfettiği gayreti kendi eserleri için hiç göstermedi desek yeridir.

Buna karşılık, örneğin Ahmet Efendi'yle uzun yıllar birlikte çalışan Dr. Suphi Ezgi kendi bestelerine böyle hoyratça davranmamış, İstanbul Konservatuvarı'nın Türk musıkisiyle ilgili yayınlarının içine kendi bestelerini serpiştirmeyi hiçbir zaman ihmal etmemiştir[405] .

Hâfız Ahmet Efendi'nin bu genel tavrı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi öğretim ve intikal sisteminin esas mantığı açısından özensiz, hatalı bir davranıştır. Notasız yazısız çalışan, öğreten ve ileten bir müzik evreninde yeni bestelenmiş bir eserin yayılması, okunup çalınır hale gelmesi ve geniş çevrelerce tanınması her şeyden önce bu eserin bestecinin talebeleri tarafından meşkedilmesine ve böylece öğretim ve aktarım zincirlerine dahil olmasına bağlıydı. Çok sayıda kişi tarafından meşkedilen ve sık sık okunup çalınan eserlerin zamanla unutulma olasılığı da elbette ki daha düşüktür. Bunu çok iyi bilen eski üstadlar da eserlerini mümkün olduğu kadar çok talebeye meşketmeyi ihmal etmezlerdi[406] .

Nota kullanımının yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde ise sorun daha da basitleşmişti. Oysa Ahmet Efendi eserlerinden sadece iki tanesini talebelerine meşketmeye, notaya aldırmaya ve icra ettirmeye özel bir özen gösterdi: Bayatî Bûselik ve Müstear makamlarından bestelediği iki adet Mevlevî âyini. Ahmet Irsoy diğer eserlerinin yayımlanmasına âyinleri kadar önem vermemiş ve bir Mevlevî dedesinin oğlu ve Mevlevî dergâhlarında kudümzenbaşılık yapmış biri olarak öncelikle bu iki âyiniyle anılmak istemiştir.

Ahmet Efendi 74 yıllık ömrü boyunca pek az sayıda bestesinin basılıp yayınlandığını görebildi. Örneğin Ahmet Irsoy'un öldüğü yıl olan 1943'te yayınlanan Türk Musıkisi Antolojisi adlı önemli eserinde Sadettin Nüzhet

Ergun onun 40 kadar ilâhi ve tevşihinin güftesini verir[407] . Ancak, bunların çoğunun notası bugün elimizde değildir. Yani bu eserlerin besteleri unutulmuş, kaybolmuştur.

Ahmet Irsoy'un hayattayken notasının basılıp yayımlandığını görebildiği kendi eserlerinin sayısı yedi ya da sekizi geçmez. Neyse ki çağdaşları Eyüplü Ali Rıza Şengel (1880-1953) ve Abdülkadir Töre (1873-1946) onun bazı tevşih ve ilâhilerini notaya alıp kendi özel ilâhi mecmualarına dahil ederek tamamen unutulmaktan kurtarmışlardır. Bu iki kişinin elyazması ilâhi mecmuaları ise ancak 1980 ve 1990'lı yıllarda basılıp yayımlanabildi. Ali Rıza Şengel'in ilâhi mecmuasında Ahmet Irsoy'un dokuz, Abdülkadir Töre'ninkinde ise yedi adet ilâhisinin notası bulunuyor[408] .

Ahmet Efendi'nin bilinen tek nota basım ve yayın denemesi 1927 yılında kendi gayretiyle bastırdığı yarım formalık incecik bir fasiküldür. Bu fasikülde bile Ahmet Efendi, kendininkilere değil de babası Zekâi Dede'nin eserlerine öncelik vermiştir. Ahmet Efendi'nin nota elyazısının görülebileceği tek yayın olan bu küçücük fasikülde toplam olarak yedi adet eser var. Bunların ilk beşi Zekâi Dede'nin eserleridir. Bu beş eserin ardına Ahmet Efendi kendi Sultanîyegâh Yürük Semaîsiyle bir Hüzzam şarkısını eklemekle yetinmiştir. Şapoğrafla basılmış olan bu sekiz sayfalık fasikülün kapağında başlık

> "Tâbii ve nâşiri [basan ve yayımlayan]Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmet – sene 1927"

olarak verilmiştir[409] .

Ahmet Efendi'nin günümüzde besteci olarak tanınmamasını, kısmen de olsa, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde başka örneklerini de bildiğimiz bu türden aşırı bir tevazuya –veya ihmale– bağlamak yanlış olmaz. Bu tür tavırlara daha önceki dönemlerde de rastlanmıyor değildi. Nitekim, elimizde geçmiş yüzyıllara ait yüzlerce güfte, şarkı ve ilâhi mecmuası var. Bu mecmuaların önemli bir bölümünün bugüne sadece bir güfte mezarlığı olarak gelmiş olması, yine kısmen aynı türden bir ihmal ve/veya alçakgönüllülüğün sonucu olabilir. Ne var ki, yaşadığı dönem itibarıyla – yazı ve notanın müziğin öğretim ve icrasında artık iyice yaygınlaşmaya başladığı bir dönemdir bu– Ahmet Efendi'nin ihmalkârlık ve tevazuunu anlamak ve onaylamak zor.

Gelenek Zinciri ve Yetişme Tarzı

Türk musıkisinin son büyük klâsik üstadlarından Zekâi Dede’nin (1825-1897) oğlu olan Ahmet İlhâmî Efendi, 1869’da Eyüp’te doğdu. Eyüp’te Kalenderhane iptidai mektebini (ilkokulunu) bitirdikten sonra birkaç yıl Askerî Rüşdiye’ye devam etti, fakat mezun olmadı.

Ne var ki, Ahmet Efendi’nin yetişmesine damgasını vuran eğitim kesinlikle bu formel eğitim değildir. Bir kere babası tarafından küçük yaştan itibaren hıfza çalıştırılan Ahmet Efendi henüz 12 yaşındayken hıfzını dinletip hâfız oldu. Yine ilkokul yaşlarındayken aynı zamanda hattat olan babası Zekâi Dede’den sülüs ve nesih yazılarını meşkedip daha çocuk yaşında hat icazeti aldı. Ahmet Efendi’nin müzik yeteneği de kendini erken yaşlarda gösterdi ve babası onu bu alanda da yetiştirmekten geri durmadı. Oğluna doğrudan doğruya eser meşkettiği gibi, Ahmet Efendi’yi beraberinde dönemin “konservatuvarları” olarak da anılan Mevlevî dergâhlarına götürdü, onlardan çeşitli biçimlerde yararlanmasını sağladı.

Askerî ortaokula devam ettiği yıllarda Ahmet Efendi dinî ilimleri öğrenmeye devam etmiş, muhtemelen zamanının büyük bölümünü bunlara hasretmiştir. On beş yaşındayken ilm-i kıraatten, yirmi üç yaşında medrese derslerinden icazet alan Ahmet Efendi’nin uzmanlık alanı, kendi deyimiyle, “ulûm-ı Kur’aniye”dir.

Nitekim, eğitim sonrasında üstlendiği ilk görev Eyüp’te Cedit Ali Paşa Camii imamlığı ile yine Eyüp’te Hasip Efendi Camii hitabetidir. Cedit Ali Paşa Camii’nin imameti daha önceleri Ahmet Efendi’nin dedesi Süleyman Hikmetî Efendi’nin uhdesindeydi. 1864 yılında o vefat edince de oğlu Zekâi’ye intikal etti. Yirmi beş yıl kadar sonra ise bu görev torunu Ahmet Efendi’ye devredilmiş oldu[410] . İstanbul’un birçok mahalle camiinde imametin babadan oğula tevarüs etmesi olayına rastlanır. Üç kuşak boyunca Eyüp’te Cedit Ali Paşa Mahallesi’nde Cedit Ali Paşa Camii’nde gördüğümüz de budur. Ahmet Irsoy Cedit Ali Paşa Camii’nin imametini hayatının son yılına kadar muhafaza etti ve 50 yıla yakın bir süre boyunca bu camide sabah namazını o kıldırdı[411] . Bu görevi dolayısıyla da uzun yıllar bu caminin bitişiğindeki meşruta evde ikamet etti.

Ahmet Efendi’nin bu son derece geleneksel yetişme tarzının altını bir daha çizmek istiyoruz. 1869 yılında doğan Ahmet Efendi eğer o tarihten bir ya da iki yüzyıl öncesinin İstanbul’unda benzer bir aile çevresinde dünyaya gelmiş olsaydı göreceği eğitim ve yetişme tarzı herhalde bundan çok farklı olmayacaktı. Bu derin ve kalıcı gelenek etkisini onun müzik eğitiminde de aynen görüyoruz. Musıki öğrenmeye babasından eski usul üzere eser meşk

etmekle başladı. Başta Zekâi Dede'nin kendi eserleri olmak üzere ondan dinî ve dindışı binlerce klâsik eser (Ahmet Efendi'nin kendi deyimiyle muhalled, yani kalıcı eser) geçti. Usulleri ve bunları kudümle vurmayı da babasından öğrendi[412] . Daha çocuk denecek yaşta Kur'an'ı hıfzetmiş olması eser meşkini kolaylaştırmış olmalıdır. Ulûm-ı diniye'nin öğrenimi ve hıfz ile geleneksel musıki meşkinin (esas itibarıyla taklide ve uyum sağlamaya) dayanan asırlık yöntemleri arasındaki bildiğimiz paralellik[413] burada Ahmet Efendi'nin kişiliğinde birleşiyor. Babasından gördüğü musıki eğitimi Zekâi Dede'nin 1897 yılındaki ölümüne dek devam etmiştir.

1884 yılında, yani Ahmet Efendi on beş yaşındayken, Zekâi Dede Eyüp'te Bahariye Mevlevîhanesi'ne kudümzenbaşı oldu ve ailesiyle birlikte dergâhta ikamet etmeye başladı. Mukabele günlerinde mutrıb heyetinde babasına refakat eden Ahmet Efendi dergâhta her çarşamba günü icra edilen Mevlevî âyinlerini ve onların özel icra üslûbunu öğrendi. Mevlevîhanelere devama başlamadan önce ne kendisi nota okuyup yazmayı öğrenmişti ne de babası. Bahariye Mevlevîhanesi'nin Şeyhi ve dönemin önemli neyzenlerinden olan Hüseyin Fahreddin Dede Hâfız Ahmet Efendi'ye Farsça dersleri verdi ve biraz da ney üflemeyi öğretti.

Ahmet Efendi, dergâha devama başlayan ve Zekâi Dede'ye talebe olan Rauf Yekta ve Doktor Suphi beylerle bu yıllarda tanıştı. Hatta Rauf Yekta Bey ilk ciddî musıki meşkini Zekâi Dede'den değil Ahmet Efendi'den bu sıralarda aldı. Zekâi Dede'nin ölümünden birkaç yıl sonra bu olayı bizzat Rauf Yekta Bey şöyle nakleder: 1885 yılında on dört yaşındaki Rauf Yekta, Dede Efendi'nin meşhur "Yine neş'e-i muhabbet dil ü canım etti şeydâ" güfteli Hicaz Yürük Semaîsini öğrenmek sevdasına düşer. Zekâi Dede'ye yönlendirilen delikanlı Bahariye Mevlevîhanesi'nin yolunu tutar ve Zekâi Dede'nin buradaki hücresinde ona bu eseri meşk etme arzusunu dile getirir. Bu konuda ısrarlı olan Rauf Yekta'ya Zekâi Dede'nin cevabı şöyle olur: "Ben artık sadece dinî eserlerle ve Mevlevî âyinleriyle meşgulüm; beste, semai ve şarkılarla ilgilenmiyorum, birçoğunu da zaten unuttum. İyisi mi siz bu eseri bizim Hâfız Ahmet'ten meşk edin." Babasının talimatı üzerine de Ahmet Efendi, Rauf Yekta'ya bu eseri geçmeye başlar. Rauf Yekta da Dede Efendi'nin bu eserini üç haftada (üç meşkte) ezberine alır[414] . Ahmet Efendi, Rauf Yekta'dan sadece iki yaş büyüktü. Ama müzik bilgisi ve babasından edindiği geniş repertuvarından dolayı akranı olan birine musıki hocalığı etmesi yadırganmıyordu.

Rauf Yekta Bey, Zekâi Dede vefat ettikten sonra da oğlu Hâfız Ahmet Efendi'yi "üstadı" olarak görmeye devam etti. Rauf Yekta 1899-1900 yıllarında Hatipzade Osman Efendi'nin Rast Kâr-ı nâtık'ını Hâfız Ahmet Efendi'den meşk etmesi olayı bu bakımdan ilginçtir. Olayın cereyan ettiği sırada Ahmet Efendi otuz, Rauf Yekta da yirmi sekiz yaşındaydılar ve Zekâi Dede iki yıl önce ölmüştü. Şöyle anlatıyor Rauf Yekta Bey:

"Esâtiz-i sâlifeden

[önceki üstadlardan]

Hatipzâdenin Rast makamında 'Rast geldim mürgzâr içre o şûh-ı dilkeşe' mısraıyla başlayan ve her beyitte usulü değişen büyük bir kâr-ı nâtık vardır ki bu eser-i muteberi Zekâi Efendi'ye ibtida-yı intisabımdan

[bağlılığımın başlangıcından]

beri meşk etmek arzusunda bulunduğum halde nasılsa bu emelime muvaffak

[başarılı]

olamamıştım... Geçende Hâfız Efendi üstâdımıza dehâlet edip

[sığınıp]

o kârı meşk buyurmalarını niyaz ettim

[yalvardım]

; niyaz-ı muhlisânem

[samimi duam, ricam]

derhal rehîn-i mevkie is'af oldu

[yerine getirildi]

. Himmet-i aliyeleriyle

[yüksek yardımlarıyla]

o muazzam eser bugün hâfıza-i ihtiramımı

[saygılı hâfızamı]

tezyin ediyor

[süslüyor]

ki şu lûtf-i kerimânelerine

[cömertçe lütuflarına]

karşı burada dahi arz-ı teşekkürü bir vazife-i müftehire

[onurlu bir görev]

addeylerim."

[415]

Zekâi Dede'nin kendisine duyduğu güven sayesinde akranı Rauf Yekta Bey'e bu şekilde hocalık eden Ahmet Efendi, karşılığında Rauf Yekta'dan porte'li notayı öğrendi. Daha sonraları ise dergâha kendisinden eser meşketmeye gelen neyzen Emin Efendi'den de Hamparsum notasını öğrendi. Ne var ki, Ahmet Efendi bu araçları hâfızasındaki değerli eserleri yazmak ya da kendi bestelerini kâğıda dökmek için kullanmayı o tarihlerden otuz yıl kadar sonra 1920'li yıllarda Rauf Yekta ve Dr. Suphi beylerle çok farklı koşullarda tekrar bir araya gelinceye dek aklının ucundan bile geçirmedi.

Kendi musıki öğrenimi sırasında Ahmet Efendi bu sürecin sözlü eserleri meşk etme, ezberine alma, biriktirme, icra etme ve öğretip aktarma dışındaki yönleriyle pek ilgilenmedi. Örneğin, Bahariye Mevlevîhanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede gibi üstad bir neyzenden ders alma şansına sahip olmasına rağmen, bu çalgının icrasında ilerleme kaydetmek için gerekli olan çabayı ve sebatı göstermedi. Ney dışında başka bir saz çalmaya merak sardığını ya da teşebbüs ettiğini de sanmıyoruz.

Ahmet Irsoy Türk musıkisinin teorik meselelerine de ilgi göstermedi. Ahmet Efendi'nin talebesi ve yakın dostu Rauf Yekta Bey 1890'lı yıllarda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ses ve aralık teorik sisteminin temellerine ilişkin araştırmalarına başlamıştı. 1897'den itibaren de bu konuda çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları yayımlanmaya başladı. Ahmet Efendi bu yepyeni ve çok önemli kuramsal çalışmalara, tıpkı ney üflemede olduğu gibi, oldukça kayıtsız kaldı. O kadar ki, daha sonraları Dr. Suphi Ezgi ile birlikte babası Zekâi Dede'nin eserlerinin külliyatını notaya alıp yayımladıklarında bile Ahmet Efendi, eserlerin icrasında gösterdiği büyük titizliğe rağmen, bu nota yayınlarının altında yatan teorik sorunlara ilgi duymadı. Babasının veya diğer eski üstadların eserlerinin Rauf Yekta Bey'in nota yazım sistemine uyarak mı yoksa Rauf Yekta Bey'den esinlenen Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin geliştirdiği yazım sistemine uygun biçimde mi notaya alınmaları gerektiği meselesiyle hiç ilgilenmedi[416] .

Oysa 1920'li yıllardan itibaren bu eserler ilk kez böyle yetkili bir heyet tarafından notaya alınıp yayımlanıyorlardı. Üstelik, bu yayınlara esas teşkil eden ses sistemi ve notalama sistemi teorik bir sorun olmakla da kalmıyordu. Bu sorunun çözüm şekli (örneğin, "esas dizi" olarak kabul edilen makamın hangisi olduğu ve dolayısıyla notalamada kullanılan diyez ve bemollerin sayısı ve anlamı, ve bunların ifade ettikleri ses aralıkları)

sonuçta Ahmet Efendi'nin özellikle titizlendiği icradaki sadakati ve doğruluğu da etkileyebilirdi. Ne var ki, Zekâi Dede'nin eserlerinin notalarının yazımının ardında yatan kuramla ilgili nihai kararı; bu eserleri ezbere bilen ve kâğıda dökülmelerindeki kaynak kişi olan Ahmet Efendi değil, önceleri Rauf Yekta Bey, daha sonra da Dr. Suphi Ezgi verdi. Ahmet Efendi bu karara uymakla yetindi.

Ahmet Efendi 1927 yılında babasının beş, kendisinin de iki eserini ince bir fasikül halinde bizzat yayımladığı zaman da bu konuyu fazla önemsemedi. Bu fasikülün kendi eliyle yazdığı notalarında Ahmet Efendi eserin makamı ne olursa olsun bir tek diyez ve bir tek bemol türü kullanmıştır. Eseri doğru bir biçimde seslendirme işini ise, son derece geleneksel bir yaklaşımla, eseri notasından okuyarak değil üstadlardan meşkederek öğrendiğini varsaydığı icracıya bırakmış ve bunu bir çelişki olarak görmemiştir.

Herkesten büyük bir repertuvara ve tecrübeye sahibolan Hâfız Ahmet Efendi'nin bir hanende, bir ses sanatçısı olmaya çalıştığı da söylenemez. İcracı, ses sanatçısı olarak şöhreti yoktu. Bazı kaynaklarda plâklara şarkı ve gazeller okuduğu kaydedilmiştir. Bu tür faaliyetlere pek rağbet etmeyen Ahmet Irsoy büyük bir olasılıkla çağdaşı Eyüplü gazelhân Âşık Ahmet Efendi'yle karıştırılmıştır.

1897 yılında Zekâi Dede öldüğünde Ahmet Efendi döneminin beğenilen, repertuvarının genişliği ve bilgisiyle şöhret yapmış, ünlü hâfız ve musıki üstadlarından biridir. Esas itibarıyla de kendini hep böyle görecek ve gösterecektir: kendinde yoğunlaşmış ve bir sonraki kuşağa aktarılmayı bekleyen bir servetin, eski bir kültür birikiminin, bir geleneğin bekçisi olarak; bir anıt, kelimenin esas anlamıyla bir hâfız olarak. Çağdaşı başka hiçbir müzisyenin bu denli inatçı bir gelenek bilinci ve sorumluluğu taşıdığını sanmıyoruz. Ne ses sanatçılığı, ne sazendelik, ne nazariyat... illâ hocalık. Belki de bu temel seçime bağlı olarak ömrü boyunca hocalarına ve onlardan meşkedip sonraki kuşaklara aktarmayı görev bildiği eserlere karşı kesin, şaşmaz, titiz ve inatçı bir sadakati sanat yaşamının vazgeçilmez ilkesi hâline getirecektir Hâfız Ahmet Efendi.

Hocalık ve Öğretmenlik

Zekâi Dede öldüğünde Ahmet Efendi yirmi sekiz yaşındaydı. Anlaşıldığı kadarıyla da o tarihe kadar Eyüp'te iki küçük camide hatiplik ve imamlık yapmış, başka bir işte çalışmamıştı. Babasının 1897'de ölümünden hemen sonra ise Ahmet Efendi reddedemeyeceği iki iş önerisiyle karşı

karşıya kalmış ve yarım yüzyıla yakın sürecek olan hocalık statüsüne ilk resmî adımını atmıştır. O yıl Ahmet Efendi hem Bahariye Mevlevîhanesi'ne kudümzenbaşı hem de Darüşşafaka'ya musıki hocası oldu. Bu iki görevde de Ahmet Efendi, babası Zekâi Dede'nin halefiydi.

Bir Mevlevî dergâhında kudümzenbaşılık maddî karşılığı olan bir görev değildi. Kaldı ki Ahmet Efendi babası gibi Mevlevîliğe intisab etmiş, Dedeliğe soyunmuş, çile çıkarmış ve tekkede yaşamayı seçmiş bir derviş değildi. Sadece bir tür sempatizan, o zamanın deyimiyle bir "Mevlevî muhibbi" idi. Ancak, mevlevîhanede kudümzenbaşılık da sadece haftada bir kez mukabele günü sema töreni esnasında kudüm vurmak anlamına da gelmiyordu.

Mevlevîhanenin kudümzenbaşısı dergâhtaki tüm müzik faaliyet ve icralarının da sorumlusu sayılırdı. Ayrıca, dergâhın mutrib heyetinin başı olması dolayısıyla, kudümzenbaşılık görevinin her zaman bir hocalık yanı da vardı. Dergâh'ta mukabele günleri mutrib heyetini idare edebilmek ve okunan âyinin icrasını yönlendirmek; müzik bilgisi, otorite ve tecrübeyle birlikte geniş bir repertuvar sahibi olmayı (yani o ana dek bestelenmiş tüm Mevlevî âyinlerinin ezbere bilinmesini) gerektiriyordu. Dolayısıyla bu görevin kendisine Bahariye Mevlevîhanesi şeyhi, besteci ve neyzen Hüseyin Fahreddin Dede tarafından verilmesi büyük bir onurdu ve yirmi sekiz yaşındaki genç bir üstada duyulan büyük güvenin bir ifadesiydi. Ahmet Efendi kendisine duyulan bu güveni hiçbir zaman sarsmayacaktır.

1901 yılında Hâfız Ahmet Efendi Bahariye'ye ek olarak Yenikapı Mevlevîhanesi kudümzenbaşılığı görevini de üstlenmiş ve bu iki dergâhta âyin icrası yönetimini tekkelerin kapatıldığı 1925 yılına dek aralıksız olarak sürdürmüştür. Sadettin Nüzhet Ergun'un şu yargısı gerçeği yansıtıyor:

"Son asırda Mevlevî tekkelerinde kudümzenbaşılıkla iştihar edenler [meşhur olanlar] arasında bilhassa Zekâizade Ahmet Irsoy büyük bir muvaffakiyet [başarı] göstermiştir. Gerek âyin okumak gerek kudüm vurmak hususunda devrimizin yegâne üstadı olarak onu gösterebiliriz"[417]
.

a) Darüşşafaka

Ahmet Efendi babasının ölümüyle 1897 yılında girdiği[418] Darüşşafaka'da ölümünden kısa bir süre önce rahatsızlığı dolayısıyla ayrılıncaya kadar aralıksız olarak 45 yıl musıki hocalığı yapmıştır. Darüşşafaka'daki hocalığının ilk yıllarında musıkinin yanı sıra Kur'anı kerim dersini de üstlenmişti.

Özel bir okul olan Darüşşafaka'nın yanı sıra Ahmet Efendi Maarif Vekâleti'ne bağlı ilk ve orta okullarda da müzik dersleri verdi. Listesini yukarıdaki biyografisinde verdiği on adet kadar ilk ve orta okulda binlerce öğrenci yetiştirdikten sonra 1934 yılında yaş haddinden dolayı Maarif Vekâleti'nden emekliye ayrıldı. Ne var ki, babasından devraldığı Darüşşafaka'daki musıki hocalığı görevine sadakatte hiç kusur etmedi, ölümüne dek bu kuruluştaki görevine devam etti.

Türk musıkisi öğretiminin tarihinde Darüşşafaka'nın çok önemli bir yeri vardır. Her şeyden önce Türk musıkisinin ayrı bir ders olarak okutulduğu ilk lise dengi okul Darüşşafaka'dır. 1873'te kurulan bu mektebin ilk musıki hocası olan Zekâi Dede 1876'dan itibaren önceleri "fahrî olarak", yani herhangi bir ücret almaksızın ders vermeye başladı. 1883 yılında ise bu göreve aslî olarak tayin edildi ve ölümüne dek burada öğrenci yetiştirmeye devam etti.

Osmanlı/Türk musıkisi camiasında müzik, çalgı, icra ve repertuvar öğrenimi yüzyıllardan beri meşk olarak anılan yönteme dayanırdı[419] . Büyük İsmail dede Efendi'nin talebesi olan Zekâi Dede'nin de bu usulden ayrılması söz konusu olmadı. Darüşşafaka'nın yönetimi, ilk dönemlerdeki musıki öğretim yöntemini şöyle açıklıyor:

"Darüşşafaka'da her sene yeni talebe alındığı zaman bunlar biraraya getirilerek kendilerine bir şey ve ezcümle [topluca] bir Sure-i Kur'aniye okutulur ve sesleri iyi olanlarla musıkiye kabiliyet-i bedeniyesi [fiziksel yeteneği] görülenler tefrik edilip [ayrılıp] yalnız bunlara musıki dersi gösterilirdi. Yani Darüşşafaka'da musıki tedrisatı iptidalarda [ilk zamanlarda] umumî [genel] değil bu suretle hususî [özel] idi"[420] .

Demek ki Zekâi Dede Tanzimat sonrasında "modernleşme" yoluna giren Osmanlı maarif sistemi içerisinde bu modernleşen eğitimin öncülüğünü yapan lise muadili bir okulda seçilmiş yetenekli gençlere aşağı yukarı yirmi yıl boyunca modernlik kaygılarının tamamen dışında, yani geleneğe uygun olarak "eski usul üzere" musıki meşketmiştir. Bildiğimiz kadarıyla da bu durumdan hiç kimse gocunmamıştır. Ne "gelenekçilerden" ne de "yenilikçilerden" bu durumu garipseyen, yadırgayan ya da uygunsuz bulan olmuştur. Ne yüzyılların meşkinin yepyeni tipteki bir okulda uygulanması geleneksel musıki çevrelerinde, ne de bu yepyeni okulun müzik eğitimi için yüzyıllardır uygulanan geleneksel meşk usulünü aynen benimsemesi modernlikten yana olanlarda herhangi bir tepkiye neden olmuştur.

Zekâi Dede öldüğünde ise yerine derhal "vâris-i meslek ve fazileti olan oğlu Hâfız Ahmet Efendi"[421] atandı. Ahmet Efendi hem kişiliği hem de musıki birikimi açısından babasına lâyık bir halef olarak görüldü. Bu konuda kimsenin tereddüdü yoktu. Rauf Yekta Bey'in şu cümleleri genel yargıyı teyit eder niteliktedir:

"...pederlerinin müddet-i medide [uzun süre] muhafaza buyurduğu [koruduğu] "mahzen-i esrar-ı musıki" [musıkinin sırlarının koruyucusu] ünvan-ı gıpta resanını [gıpta getiren unvanını] Hâfız Ahmet Efendi biraderimizin de bi'l istihkak [hak ederek] tevârüs ve ihraz ettiklerine [vâris olup elde ettiklerine] kanaat-ı tammemiz [tam kanaatimiz] vardır."[422]

1897'de Darüşşafaka'daki görevine başladıktan sonra Hâfız Ahmet Efendi uzun süre babasından devraldığı geleneksel musıki öğretim sisteminden şaşmadı. Her ders yılının başında okula yeni giren öğrenciler arasından seçtiği yetenekli öğrencilerle ayrı bir musıki sınıfı oluşturup babası gibi onlara eser meşketti. Bu eğitim böylece otuz yıl kadar devam etti.

1925 yılında Tevhid-i Tedrisat kanunu çıkarıldı ve ertesi yıl ilk ve orta dereceli okullarda musıki öğretimine ilişkin bir yönetmelik yayımlandı. Bu yönetmeliğe göre tüm ilk ve orta dereceli okullarda müzik eğitiminin Batı müziği esasları ve pedagojisi etrafında birleştirilmesi gerekiyordu. Darüşşafaka'nın da mecburen bu yeni duruma uyum sağlaması gerekti. Bu yasanın yayınından iki yıl sonra Darüşşafaka yöneticileri okulun müzik eğitimi programının 1927 yılındaki durumunu şöyle dile getirirler:

> "Elyevm [bugün] Darüşşafaka'da iki türlü musıki tedris olunmaktadır [öğretilmektedir]. Birisi resmî programa göre suret-i umumiyede [genel olarak] ders olarak solfej, diğeri de yine eskisi gibi suret-i hususiyede [özel olarak] meşkedilen musıkidir"[423] .

Verilen iki tür müzik eğitiminin her bakımdan Maarif Vekâleti'nin koyduğu kurallara uygunluğunu ve "çağdaşlığını" vurgulamak için olsa gerek, Darüşşafaka yöneticileri buraya bir de "Her ikisinde de nota tatbik edilmektedir" açıklamasını eklemişler[424] . Bu ikili eğitim yönteminin varlığını kanıtlamak istercesine, Darüşşafaka kitabının 78. sayfasına Hâfız Ahmet Efendi'yi öğrencileriyle birlikte musıki dersi esnasında gösteren çok ilginç bir fotoğraf konmuş bulunuyor[425] . Bu fotoğrafta Hâfız Ahmet Efendi'yle birlikte yirmi bir kişilik bir öğrenci grubu görülüyor. Bu öğrencilerden ikisi keman, biri ud çalmakta, biri de ney üflemektedir. En önde oturan en küçük dört öğrenci ise fotoğrafçıya ellerinde notalar tutarak

ve bu notalara bakarak poz vermişlerdir. Fotoğraf düzeninin ve onu destekleyen metnin amacının Ahmet Efendi'nin geleneksel meşk yönteminin yanı sıra resmî tedrisat programı uyarınca "solfej" ve "nota" da öğrettiğini göstermek olduğu açıktır. Yani Darüşşafaka bir yandan Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni kültür politikasının müzik öğretimine dayattığı yasal zorunluluklara uymakta, diğer yandan da yüzyıllardır uygulanan, gerekliliği ve yararları artık ispat gerektirmeyen bir diğer müzik öğretim yönteminin devamı Ahmet Efendi tarafından sağlanmaktaydı.

Dahası, Darüşşafaka yöneticileri artık resmî tedrisat programının dışında kalan bu musıki meşklerini devam ettirebilmesi için Ahmet Efendi'ye özel olarak bir ek ücret vermeyi de kabul etmişlerdi. Böylece, Ahmet Efendi'nin şahsında müzik eğitiminde "geleneksel" ve "çağdaş" yöntemleri aynı çatı altında biraraya getirerek örnek bir uyum sağlanmış oluyordu.

Ne var ki, Darüşşafaka'da iki tür müzik eğitiminin birlikte yapıldığı bu dönem maalesef çok uzun süre devam edemedi. Bu örnek uygulamanın başlamasından 10 yıl kadar sonra, yani 1930'lu yılların sonlarına doğru, bilinmeyen bir nedenle Ahmet Efendi'ye tahsis edilen özel ek ücreti verilemez oldu. İlgili tahsisat yenilenmedi ve resmî müzik müfredatına paralel olarak yürütülen Ahmet Efendi'nin bu musıki meşkleri kesintiye uğradı[426] . Daha birkaç yıl okuldaki resmî solfejli ve notalı derslerini sürdüren Ahmet Irsoy, musıki hocası olarak 1897'de girdiği Darüşşafaka'ya 1943 yılında bir müzik öğretmeni olarak veda edecektir.

b) Darülelhan ve Darülbedayi

Ahmet Efendi'nin musıki hocalığı yaptığı bir diğer önemli kurum Darülelhan'dır. Ahmet Efendi iki ayrı tür musıki eğitiminin birarada yaşatılıp öğrenci yetiştirilmesine Darüşşafaka'dan da önce bu kurumda katkıda bulunmuştur. Darülelhan Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin ilk resmî konservatuvarıdır. Bu kurumda kuruluşundan itibaren hem Türk hem de Batı müziklerinin birlikte öğretilmesi plânlanmıştı[427] . 1916 yılında kurulan Darülelhan'a "fasl-ı musıki muallimi" olarak atanan Ahmet Efendi, bu kurum Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu bir kesintiden sonra 1923'te genişletilerek tekrar oluşturulduğu zaman bu kez "ilâhiyat ve usulat-ı musıkiye muallimliği" yapmaya başladı[428] . Yani bu kurumda öğrencilere Türk musıkisinin usullerini öğretti; ders programında da öngörüldüğü üzere, onlara ilâhiler ve Mevlevî âyinleri meşketti. Ne var ki, müzik eğitiminde Darülelhan denemesi uzun ömürlü olamadı.

Darülelhan'ın Türk musıkisi şubesi Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in çabasıyla 1926 yılında kapatılınca iki müzik türünü aynı çatı altında öğretme girişimi de son bulmuş oldu.

Ahmet Efendi Darülelhan'dan da önce Türkiye'nin ilk sahne sanatları konservatuvarı olan Darülbedayi'de 1914'te kuruluşundan itibaren "alaturka musıki muallim-i evveli [başöğretmeni]" olarak görev yapmıştır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun atası olan Darülbedayi müzik ve tiyatro olarak iki şubeden oluşuyordu. Darülbedayi'nin müzik şubesi 1926'da kapatıldı. "Alaturka" ve "alafranga" kısımlarından oluşan musıki şubesinin reisi ise o sıralarda İstanbul Belediye Encümeni üyesi bulunan ve birkaç yıl sonra Ahmet Efendi'yle birlikte Darülelhan Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde çalışacak olan Ali Rıfat Bey [Çağatay] idi. Ahmet Efendi'nin Darülbedayi'deki diğer mesai arkadaşları arasında kadim dostları Rauf Yekta ve Suphi Zühdü beylerle birlikte Tanburî Cemil Bey ve Hâfız Yusuf Efendi gibi dönemin tanınmış icracıları da vardı.

c) Musıki Hocalığı

Hâfız Ahmet Efendi'nin musıki hocalık kariyeri sadece ilk ve orta dereceli okullarda, Darülelhan ve Darülbedayi gibi konservatuvarlarda verdiği musıki derslerinden ibaret değildir elbette. Bu okul ve kuruluşlardaki binlerce öğrencinin yanı sıra birçok başkalarına da özel olarak musıki meşketti Hâfız Ahmet Efendi.

Büyük müzikolog Rauf Yekta Bey'in ilk ciddî musıki meşklerini Ahmet Efendi'den aldığını biliyoruz. Muhtemelen Dr. Suphi Ezgi de Ahmet Efendi'den eser meşketmiştir. Ahmet Efendi, Rauf Yekta'dan sadece iki yaş büyüktü. Ne var ki, babası Zekâi Dede'den küçük yaştan beri meşk alıyordu, repertuvarı çok genişti ve Rauf Yekta Bey'e eser geçmesi doğaldı. Rauf Yekta'nın da Ahmet Efendi'ye "üstadımız" olarak atıfta bulunması ve kendisini Ahmet Efendi'nin "şâkirdân-ı hâlisü'l-cenânı" [temiz kalpli talebeleri] arasında sayması bu açıdan şaşırtıcı değildir[429] .

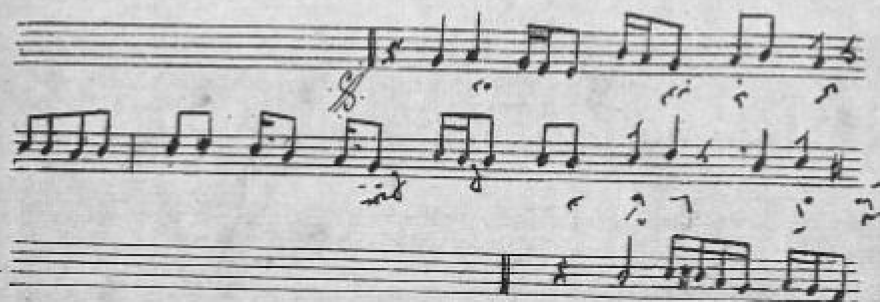
Ahmet Efendi'nin daha genç kuşaklardan da birçok öğrencisi olmuştur. Bunların en tanınmışları arasında son Mevlevî kudümzenbaşılarından Sadettin Heper'i (1899-1980), tanburi Dürrü Turan'ı (1883-1961), besteci, neyzen ve hattat Emin Yazıcı'yı (1883-1945), Darülelhan'ın Türk musıkisi şubesinin kapatılmasına ve resmî kurumlarda öğretiminin yasaklanmasına gerek yazıları gerekse Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeki konuşmalarıyla şiddetle karşı çıkan müzisyen ve Bursa milletvekili Dr. Osman Şevki Uludağ'ı (1889-1964) ve Münir Nurettin Selçuk'u (1900-1981) sayabiliriz.

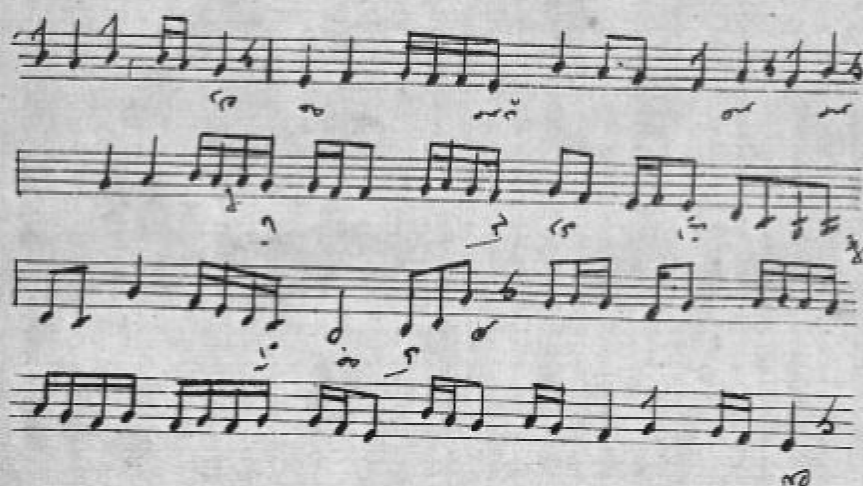
Münir Nurettin Selçuk ilâhi, âyin, Durak vs. gibi dinî eser repertuvarını hem 1917'de öğrenci olarak katıldığı Darülelhan'da hem de daha sonra özel olarak Ahmet Efendi'den meşketmiştir.

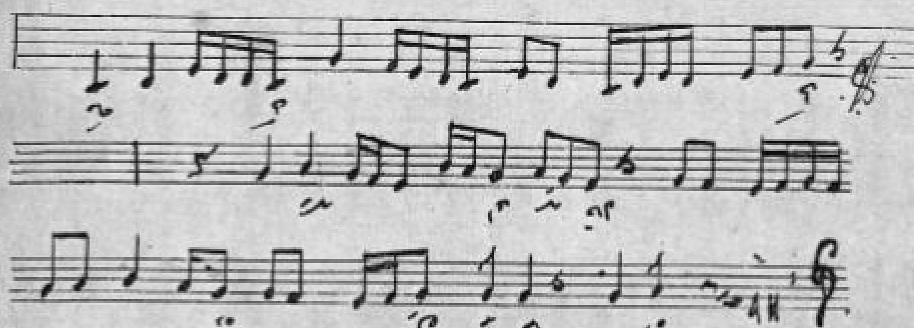
Bilindiği kadarıyla Ahmet Efendi özel musıki meşklerinden hiçbir zaman maddî bir karşılık beklemiş değildir. Musıki meşki karşılığında ücret beklemenin veya talep etmenin ahlâksızlık, eski üstadlara vefasızlık, ya da en hafif deyimiyle ayıp sayıldığı bir geleneksel musıki ortamında yetişmişti Ahmet Efendi. Özel öğrencileriyle ilişkisinde de Osmanlı/Türk musıkisinin öğretim ve aktarımında yüzyıllardır süregelen bu "profesyonellik dışı" anlayıştan sapmadı.

Meşk'e dayalı öğrenim geleneğinin yerleştirdiği ahlâkî değerler bütünü içerisinde musıki öğretip eser intikal ettirenin bunun karşılığında bir ücret ya da maddî karşılık alması; ancak devlet, bazı devlet adamları ya da bir vakıf tarafından atandıkları veya görevlendirildikleri zaman hoş görülürdü. O da bir dereceye kadar. Esas olan, meşk öğrencisinin kendi hocasından ücretsiz elde ettiklerini ustalaşınca kendi öğrencilerine aynı şekilde karşılık talep etmeden aktarması idi. Ahmet Irsoy bu temel anlayışa ömrü boyunca sadık kaldı. Ahmet Efendi'nin musıki bilgi ve birikimini seçkin öğrencilerine aktarmakta tıpkı babası gibi ne kadar cömert olduğunu Rauf Yekta Bey şöyle nakleder:

> "Peder-i muhteremlerinin [saygıdeğer babasının, yani Zekâi Dede'nin] en ziyade câlib-i şükran [şükran duyulacak] hasais-i mümtazesinden [önde gelen niteliklerinden] birisi –esâtiz-i musıkiyenin ekserisinde görüldüğü vechile [musıki üstadlarının çoğunda görüldüğü gibi] –birtakım âsâr-ı nâdireyi [nadir eserleri] yed-i ketmanına [gizleyici, saklayıcı eline] geçirip heveskâranından diriğ etmek [reddetmek, esirgemek] fikrinin kat'iyen aleyhinde [kesinlikle karşısında] bulunmalarıydı. Hoca merhumun hangi faslı kim istemiş olsa –erbâb-ı istidattan [yetenekli kişilerden] olmak ve o eserin kadrini bilecek zevattan [değerini bilecek kişilerden] bulunmak kaydıyla– ketm buyurmadıkları [saklamadıkları] cümlenin mâlûm ve müsellemidir [herkesin bilgisi ve onayı vardır]. Kemâl-i meserretle [büyük bir memnuniyetle] arzına müsaraat [acele] ederiz ki necl-i mükerremleri [saygıdeğer oğlu] dahi "el veledü alâ sınvi ebîh" [çocuk babasının dalı gibidir] mâsadakınca [doğrusunca] aynı seciye-i ehl-nevâzıyla mütehallik [insancıl ahlâkla yaratılmış] bulunmaktadır".[430]







Ahmet Efendi’nin bizzat yazdığı kendi Hüzzam şarkısının notası.

طابع وناشری ذکائی دده زاده

حافظ احمد

سنه ۱۹۲۷

Hâfız Ahmet Efendi’nin 1927 yılında yazıp yayınladığı tek nota fasikülünün kapağı.



Darülelhan Türk Musıkisi Tasnif ve Tesbit Heyeti (1930).

Soldan sağa: Zekâizade Hâfız Ahmet Efendi, Heyet Başkanı Rauf Yekta Bey, Ali Rıfat Bey.

Bu genel değerlendirmeden sonra Rauf Yekta Bey, Ahmet Efendi'nin kendisine nasıl her istediği eski eseri hiç nazlanmadan meşk ettiğini nakleder. Yani Ahmet Efendi hâfızasındaki eserleri lâyıkından hiçbir zaman esirgememiş, kıymet bilen yetenekli talebeye eski eserleri nakletmekten geri durmamıştır.

Ahmet Efendi'nin İkinci Meşrutiyet sonrasında müziksever Sadrâzam Sait Halim Paşa'nın isteği üzerine Paşa'nın yalısında onun maiyetindeki bazı kişilere, ve özellikle de Paşa'nın müezzini Hâfız Kâmil Efendi'ye, ücret karşılığında musıki eserleri meşk ettiğini biliyoruz. Ayrıca, bir dönem Şehzade Seyfeddin Efendi'nin de imamlığını yaptığı biliniyor. Ne var ki, musıki öğretim ve yayınına profesyonellik anlayışının artık iyice girmeye başladığı 1908 sonrası dönemde Ahmet Efendi, örneğin İsmail Hakkı Bey gibi bir musıki hocasının izlediği yola girmemiş; hocalığının, üstadlığının, musıki bilgi ve müktesebatının paraya çevrilebileceği girişimlerden uzak durmaya özen göstermiştir. Sadrâzam Sait Halim Paşa'nın reddedemeyeceği bu talebi dışında da Ahmet Efendi'nin herhangi bir kimseye ücret karşılığında musıki meşkettiği bilinmiyor.

Ahmet Efendi nota yazmaya, yazdırmaya ve yayımlatmaya giriştiğinde de bunu Şamlı İskender, Şamlı Selim ya da Onnik Zadoryan gibi dönemin tanınmış müzik yayın şirketleriyle ilişki kurarak yapmadı. Bu yayıncılarla mesafeli bir ilişkisi vardı. Ahmet Efendi bu işi görevli bulunduğu Darülelhan ve daha sonraları İstanbul Konservatuvarı bünyesinde gerçekleştirmeyi tercih etti. Özellikle 1920 sonrasında Kutmanizade, Arşak, Onnik gibi nota yayıncılarının ardarda bastıkları çok sayıda yaprak veya fasikül notalarında Zekâizade Hâfız Ahmet Efendi'nin adına veya bestelerine pek rastlanmaz.

Burada sözünü ettiğimiz, Ahmet Efendi'nin sadece musıki hocalığıdır. Oysa Ahmet Efendi uzun müddet birçok kişiye Kur'an ilimlerini öğretmiş, altı hâfıza hâfızlık icazeti vermiş, 1941 yılında da Reis'ül Kurrâ seçilmişti. Ancak bu alanda da herhangi bir maddî karşılıktan söz edilemez elbette.

İcra ve İntikal

Ahmet Irsoy’un hanendelikle ilgilenmediğine değindik. Okuyucu, icracı, yorumcu olarak bilinmezdi; sanırım öyle tanınmak da istemezdi. Ne var ki, Ahmet Efendi’nin icra üslûbu, okuyuşu hakkında İbnülemin Mahmut Kemal’in üzerinde durmamız gereken çok anlamlı bir gözlemi vardır:

“Sesi güzel değildi. Fakat okuduğu eserler hoş sadâlıların okuyuşlarından ziyade ruhu neş’eyâb ederdi.”[431]

İbnülemin’in kitaplarında ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın başka üstadları hakkında da buna benzer yargılar vardır. Örneğin, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının büyük dinî musıki üstadı Behlül Efendi hakkında “Sesi fevkalâde değildi, fakat gayet tavırlı okurdu”[432] şeklinde bir yargı yürütür.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin sesli icralarının beğeni ve estetik değerlendirme kıstasları hiçbir zaman okuyucunun ses güzelliğiyle sınırlı değildi. Aksine, bu kıstaslarda öncelik hep başka noktalardaydı. Hanendelere ilişkin beğeni kıstaslarında tarz, tavır, üslûp, “eda”, eserin aslına ve usule sadakat, perde sağlamlığı, makam bilgisi, mahfuzat düzeyi, yorum ve icradaki nüansların eserin niteliğine uygunluğu vs. gibi noktalar hep ön plânda tutulmuştur. Bu öncelikler kupkuru bir ses güzelliğinden her zaman çok daha önemli görüldü. Musıki meşkine talip olanın da, sesi güzel olsun ya da olmasın, işte bu niteliklere sahip üstad bir hanendeden eser meşketmesi ve eserlerle birlikte bu icra özelliklerini öğrenip özümsemesi gerekiyordu. Musıki üstadları arasında da öncelikle bu niteliklere sahip olanlar makbul addedilirdi. Ses güzelliği iyi bir müzisyen ya da icracı olmak için yeterli bir koşul olmadığı gibi, belki de aslında gerekli bile değildi.

Bu estetik değerlendirmenin çok çarpıcı örneklerini Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin (1685-1759) 1720’li yılların sonunda kaleme aldığı Atrabü’l-Âsâr Tezkireti Urefâi’l-Edvâr adlı besteci ve hanendeler tezkiresinde görmek mümkün. Bu çok önemli tezkirede bizzat üstad bir müzisyen olan Es’ad Efendi, kısa biyografilerini verdiği besteci ve icracıların en az “sada”ları kadar “eda”larına da önem verir, yargılarını da buna göre yürütür.

Örneğin Es’ad Efendi Türk musıkisinin belki de en ünlü bestecisi olan Mustafa Itrî Efendi’nin (1640?-1712) sesini telleri paslanmış, âhengi bozulmuş, akortsuz bir çalgıya benzetir ve Itrî’nin sesinin çirkin ve bugünün deyimiyle tamamen detone (“bî-ahenk ve bî-perde ve bî-karar”) olduğunu apaçık yazmakta hiçbir sakınca görmez. Ancak, bunun yanı sıra Es’ad Efendi; Itrî’nin gerek besteci, gerek icracı, gerekse fasıl yöneticisi

olarak dönemin en büyük üstadı olduğunu da teslim eder. Kendi beste ve icralarının, huzurunda yönettiği musıki fasıllarının Padişah Avcı Mehmed tarafından çok beğenildiğini ve bundan dolayı Itrî'nin esirciler kethüdalığına atanarak ödüllendirildiğini belirten Şeyhülislâm Es'ad Efendi, Itrî hakkında uzunca biyografik bilgiler de verir.

Itrî'nin çirkin sesi hakkındaki görüşü, Ahmet Efendi'nin yakın dostu ve Zekâi Dede'nin Darüşşafaka'dan öğrencisi Ahmet Avni Bey'in (1871-1938) 1899 yılında yayınladığı Hanende adlı güfte mecmuasında da buluyoruz:

"...Buhûrîzade lâkabıyla meşhur olan Mustafa Efendi'nin dinlenmez bir sese malik [sahip] olduğu halde istidadı [yeteneği] ve iktidar-ı musıkiyesini [musıkideki gücünü] pek güzel istimal ederek [kullanarak]..."[433]

Şeyhülislâm Es'ad şahsen tanıdığı bir diğer besteci olan Musalli Efendi'nin sesinin "letâfette meyâne" (incelikte orta derecede), Derviş Kasım'ınkinin de "halâvette meyâne" (tatlılıkta orta derecede) olduğunu yazmakta bir sakınca görmez. Diğer yandan, Hazinedar Ahmed Ağa'nın sesinin güzelliğinden ve lehçesinin hoşluğundan övgüyle söz eden Es'ad Efendi, buna karşılık bu kişinin musıkideki üstadlığının "vasat" olduğunu açıkça belirtir. Ses güzelliği başka, musıkide üstad olmak bambaşka bir şeydi. Bunun her dönemde böyle olduğunu gösteren çok sayıda örnek de var[434] .

İşte Hâfız Ahmet Efendi de yaşadığı dönemde dinî ve dindışı tüm klâsik eserleri kendilerine özgü icra tavırlarıyla birlikte öğrenip aktarmak veya notaya almak için başvurulan en yetkili ağızlardan biriydi. Sesinin çok parlak ya da güzel, kendisinin de pek şöhretli bir icracı olmaması ise, bu bağlamda kesinlikle bir engel teşkil etmiyordu.

Ahmet Efendi öncelikle hâfızasındaki eserlerin çokluğu ve bunları meşk aldığı kaynakların "sağlamlığı", kendi hâfızasının metanetiyle şöhret yapmış bir musıki üstadıdır. Müzik biyografisi ve kendisi hakkında nakledilenler öncelikle onun bu niteliklerini vurgular. Ahmet Efendi güvenilir bir mehaz, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuvarında eşsiz bir "kaynak kişi", özellikle dinî ve tasavvufî musıkide tartışılmaz otoriteydi. Yani –teknik deyimiyle– genç kuşakların yararlanabileceği bir "fem-i muhsin" (ihsan edici ağız) idi. Ahmet Efendi, Sadettin Nüzhet Ergun'un dediği gibi:

"...mahfuzatının çokluğuyla ve klâsik Türk musıkisi sahasındaki vukufuyla temayüz ediyordu."[435]

Örneğin, Ahmet Efendi’den de eser meşk etmiş olan hanende ve besteci Hâfız Sadettin Kaynak, eski bir eserin şu ya da bu noktası hakkında tereddüde düştüğü zaman hep Ahmet Efendi’yi ziyarete gider ve söz konusu eseri onun okuyuşuyla notaya alırdı[436] . Eski bir eserin “doğrusunu” ya da eski üstadlarca meşkedilmiş şeklini bulmak için temel referanstı Ahmet Irsoy. Rauf Yekta’nın ifadesiyle

“...zât-ı âlîleri mahfuzat-ı musıkilerinin [ezberindeki repertuvarın] vüsati [genişliği] nokta-i nazarından[bakış açısından] esâtize-i ilm-i edvârın [edvâr (musıki) ilminin üstadlarının] bihakkın[hakkıyla] serefrâzı [önde geleni] bulundukları nezd-i âcizîde [benim kanımca] muhakkaktı [kesindi]...”[437]

Nitekim, Hâfız Ahmet Efendi’nin Osmanlı/Türk musıkisine en büyük katkısı, bizce, çok sayıda klâsik eserin sonraki kuşaklara aktarılmasında ve yazılı olarak günümüze intikal etmesinde anahtar kişi rolünü oynamış olmasıdır.

Gerçekten de Ahmet Irsoy tâ babasının hocası İsmail Dede Efendi’nin zamanından ve daha da öncesinden bize kadar uzanan musıki meşk silsilelerinin en önemli halkalarından biridir. Tamamen geleneksel bir musıki eğitimi görmüş olan Ahmet Efendi, bildiği eserleri meşk ettirip sonraki kuşaklara aktarmaktan hiçbir zaman geri durmadı. Kendisine eser geçmek için müracaat eden yetenekli ve iyi niyetli talebeleri hiçbir zaman geri çevirmedi. 1920’li yıllardan itibaren ise eski eserleri muhafaza edip sonraki kuşaklara aktarmanın en sür’atli ve en etkili yönteminin bu eserlerin notalarını yazıp yayımlamak olduğu apaçık ortaya çıkmıştı. Bunu kavradığı zaman da Ahmet Efendi’nin son derece geleneksel (yani gerek müzik eğitiminde gerek icrasında yazı, nota, metod ve benzeri gereçleri tümüyle dışlayan) yetişme tarzı onun bu konuda zamanın gereklerine hemen uyum sağlamasını ve hâfızasındaki eserleri kâğıda dökmesini engellememiştir. Ahmet Efendi’nin Rauf Yekta Bey tarafından “mahzen-i esrar-ı musıki”[438] (musıkinin sırlarının saklı olduğu yer) olarak nitelenmesi boşuna değil.

Tasnif ve Tesbit Heyeti

Ahmet Efendi savaş koşulları yüzünden kapatılan fakat reorganize edilip 1923 yılında tekrar faaliyete geçen Darülelhan’ın Bilim Kurulu’nda (“Heyet-i İlmiye”) yer aldı. Bu heyette 1926 yılına kadar muhtemelen sadece iki kişi, Rauf Yekta Bey ile Hâfız Ahmet Efendi görev yaptılar. Bu iki kişilik kurul 1924 yılından itibaren Darülelhan Külliyatı başlığı altında

çeşitli klâsik eser notaları yayımlamaya başlamıştı. Bu yaprak nota yayınlarının kapağında “Darülelhan’da müteşekkil heyet-i ilmiye tarafından tedkik ve kabul edilmiştir” ibaresi vardır. Bu kurul iki yıl boyunca çalışmalarını gayri resmî olarak sürdürdü. Resmiyet kazanması 1926 yılına rastlar.

O yıl müzik eğitimi politikasının yeniden şekillenmesinin ardından Darülelhan’ın Türk Musıkisi şubesi lağvedildi ve Türk musıkisi öğrenimi yarım asır sürecek bir kesintiye uğradı. Darülelhan’ın adı İstanbul Konservatuvarı olarak değiştirildi ve Türk musıkisiyle ilgili faaliyetleri sadece eski eserleri derleyip notaya almak ve yayımlamakla sınırlandırıldı. Daha önce gayri resmî olarak faaliyette bulunan Hey’et-i İlmiye’nin yerine de bu amaçla resmen üç kişilik bir Alaturka Musıki Tasnif ve Tesbit Heyeti kuruldu. Maarif Vekâleti’nin Darülelhan’la ilgili 9 Aralık 1926 tarihli talimatnamesinin üçüncü maddesinde bu heyetin görevi şöyle tanımlanmıştı:

“Heyetin ilk vazifesi mahfuzatı tesbit etmektir. Bu tesbit faaliyetinde önce dinî eserleri takdim edecektir.”[439]

Bu talimatnameye göre Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin üç kişiden oluşması gerekiyordu. Heyetin başkanlığına hemen Rauf Yekta Bey atandı. İlk kuruluşu sırasında heyetin diğer üyeliklerine de resmî olarak Hâfız Ahmet Efendi ile İsmail Hakkı Bey (1866-1927) atandılar. Dindışı musıkide dönemin en tanınmış besteci ve hocalarından olan İsmail Hakkı Bey heyetin kuruluşundan bir yıl bile geçmeden vefat etti. Rauf Yekta Bey ve Ahmet Efendi onun yerine Ali Rıfat [Çağatay] Bey’i (1867-1935) uygun gördüler ve heyete dahil ettiler. 1933 yılında Tasnif ve Tesbit Heyeti’ne Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) katıldı[440] , ondan iki yıl sonra da Mes’ut Cemil (1902-1963). Üç kişilik heyet böylece beş kişiye çıkmış oldu. Ancak, Mes’ut Cemil’in heyet içinde pek faal olduğu söylenemez. 1938 yılında Ankara’ya taşındığı zaman da heyetten fiilen ayrılmış oldu.

Rauf Yekta ve Ali Rıfat beyler öldükten sonra, yani 1935 yılından itibaren Ahmet Irsoy’un 1943’te vefatına dek Tasnif ve Tesbit Heyeti’nde sadece o ve Dr. Suphi Ezgi çalıştılar. Mevlevî Âyinleri notalarının büyük bölümünü ve Zekâi Dede külliyatını onlar yayıma hazırladılar. Bu ikisinin birlikte hazırladıkları son eser 1943’te Ahmet Efendi’nin vefatından hemen sonra yayımlanan Bûselikli Fasıllar cildidir.

Ahmet Efendi ölünce de Tasnif ve Tesbit Heyeti fiilen dağılmış oldu. Heyetin hayatta kalan tek üyesi Suphi Ezgi’nin yazdığı ve İstanbul Belediye

Konservatuvarı tarafından 1943'ten sonra yayımlanan kitapları da heyetin adıyla değil kendi adıyla yayınlandı. Özetle, yirmi yıllık bir süre içinde Darülelhan'ın ve onun yerini alan İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın Türk musıkisi nota yayınlarına en çok emeği geçmiş, en uzun süre bu yolda çalışmış, onlara damgasını vurmuş kişi Zekâizade Ahmet Efendi'dir. Ancak, Ahmet Irsoy'un bu emeğini ve katkısını sadece resmî görev süresiyle ölçmek eksik ve yanlış olur.

İşin gerçeği şudur: 1923-1943 yılları arasında Darülelhan ve onun vârisi olan İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayımlanan yüzlerce Türk musıkisi eserinin "kaynak kişi"si de bizzat Ahmet Efendi'dir. Ahmet Efendi tecrübesini, birikimini, "mahfuzatını" bu yayınlarda kâğıda dökenlerin başında geliyor. Yani bu eserleri bugünkü şekilleriyle biliyor ve okuyup çalabiliyorsak bunu büyük ölçüde Ahmet Efendi'nin hâfızasının metanetine borçluyuz. Çünkü bu eserlerin önemli bir bölümü Ahmet Irsoy'un hâfızasındaki biçimiyle ve onun okuduğu şekilde notaya alınmış ve yayınlanmıştır. Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin yayınladığı [441] adet Mevlevî âyini notasından söz ederken Sadettin Nüzhet Ergun şu çok doğru saptamayı yapar:

"Tasnif Heyeti bu eserleri kimden tesbit ettiklerini bildirmemişlerdir. Fakat heyetin reisi Rauf Yekta merhum Yenikapı Mevlevîhanesi'ne mensuptu ve bu dergâhta neyzenlik ve bilâhare neyzenbaşılık etmiştir. Zekâizade Ahmet Irsoy ise bu hususta daha fazla selâhiyettardır [yetkilidir]. Gerek Yenikapı Mevlevîhanesi'nde gerekse Bahariye Mevlevîhanesi'nde kudümzenbaşılık etmiş ve uzun yıllar bu âyinlerin çoğunu okumuştur. Şu halde İstanbul Konservatuvarı'nın neşrettiği âyinler ekseriyetle bu iki zâtın hâfızalarında mevcut olan dinî eserlerdir."41

Ahmet Efendi'nin hâfızasına duyulan sonsuz güven şu şekilde de ifade edildi:

"Ahmet Efendi'nin en büyük kıymeti hâfızasında idi. Babası son asrın büyük üstadı olduğu için ondan öğrendiği yüzlerce ve binlerce klâsik eseri bu kadar zaman sonra bir diyez veya bemol farkı olmaksızın okurdu. Bundan dolayıdır ki Rauf Yekta bile yazdığı notalara emniyetsizlik gösterdiği vakit onun yardımına koşardı."[442]

Bugün dahi bu eserlerin icrasının bir ayrıntısına dair veya notasıyla, aslı veya esas versiyonuyla ilgili bir tereddüde düşüldüğünde başlıca otorite ve başvuru kaynağı olarak "kaynak kişi"si Hâfız Ahmet Efendi olan bu Darülelhan ve İstanbul Konservatuvarı yayınlarına başvurulur. Birçok

geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserinin farklı bir notası veya icrasının “aslına uygun” olup olmadığı tartışması da Ahmet Irsoy’un yirmi yıl boyunca kendi hâfızasındaki biçimiyle okuyup yazdırdığı bu notalarla karşılaştırarak sonuçlandırılır. Yüzlerce eserin günümüzdeki icraları ya da basılı notaları doğru/yanlış bağlamında değerlendiriliyorsa, bu büyük ölçüde Dede Efendi’nin talebesi Zekâi Dede’nin oğlu ve en güzide öğrencisi Hâfız Ahmet Efendi’nin birikim ve hâfızasına duyulan saygı ve güven sayesindedir.

Ahmet Irsoy’un kaynağında bulunduğu bu yayınları dokunulmaz birer âbide gibi gören yaklaşım bütünüyle sağlıklı olmayabilir[443] . Ama şunu da unutmamalı ki duyulan saygı ve sarsılmaz güven sadece yayıncı kuruluşa veya notanın kendisine değil, Hâfız Ahmet Efendi’nin iki asırlık meşk ve intikal silsilelerindeki özel konumuna ve hâfızasınadır. Genel değerlendirme şudur:

“Kendisi gerek garp notasını gerekse Hamparsum notasını gayet iyi bildiği halde eserlerin çoğunu hâfızasında toplamıştır. Onun hâfızası ise bir gramofon plâkından daha emniyetli idi.”[444]

İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın Ahmet Irsoy’un ölümünden ve Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin fiilen dağılmasından sonra yayımladığı hiçbir Türk musıkisi kitabı ya da nota koleksiyonu Ahmet Efendi sayesinde çıkan bu ilk nota yayınları kadar büyük ve yaygın bir prestije ulaşamadı. Sonraki dönemin hiçbir nota yayını Darülelhan Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin yayınlarının elde ettiği bu otorite düzeyini, saygınlık derecesini elde edemedi, musıki camiası tarafından böyle tartışılmaz bir “anıt-yayın” statüsüne lâyık görülmedi.

Önce Darülelhan, daha sonra onun devamı olan İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayınlanan ve Tasnif ve Tesbit Heyeti içinde Ahmet Efendi’nin anahtar rolü oynadığı yayınlar ve eserler şunlardır:

1- 1923-1930 yılları arasında yayımlanan 180 sayı Darülelhan Külliyatı başlığını taşıyan büyük boy yaprak notalar. Bunların ilk 120’si eski yazıyla, 121-180 numaralarını taşıyan son 60 tanesi de yeni yazıyla yayımlandı. Toplam olarak 256 eserin notasını içerirler[445] .

2- 1931-1933 yıllarında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nca yayımlanan Mevlit Tevşihleri, İlâhiler ve Bektaşi Nefesleri nota fasikülleri. Bu fasiküllerde toplam olarak 206 adet dinî ve tasavvufî eserin (İlâhi, Tevşih ve Nefes) notası vardır.

3- 1934-1939 yılları arasında yine İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayımlanan 13 adet Mevlevî Âyinleri nota fasikülü. Bu fasiküller 41 adet Mevlevî Âyini notasının ve güftesinin yanı sıra, bir o kadar da peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semai notasıyla birlikte Itrî'nin Na't-ı Mevlânâ'sını ve 2 adet niyâz ilâhisini içerir.

4- 1940, 1941 ve 1943'te yayımlalan üç cilt Zekâi Dede Efendi külliyatı. Bu üç ciltte Zekâi Dede'ye ait 117 eserle birlikte çeşitli onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıl bestecilerine ait 24 eserin notası vardır.

5- 1943 yılında Ahmet Efendi'nin o yılın Ağustos ayında ölümünün hemen ardından yayımlanan Bûselikli Fasıllar cildi; Şehnaz-Bûselik, Mahur-Bûselik vb. makamlardan çeşitli bestecilere ait 42 adet ses ve saz eserinin notasını içerir.

Bu yayınlarda tesbitinde ve notaya alınmasında Ahmet Efendi'nin kilit rolü oynadığı toplam olarak 800'den fazla eser söz konusudur. Ayrıca, Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından notaya alınmış fakat her nedense yayımlanamamış ve Darülelhan Külliyatı yaprak notalarının devamı niteliğinde olan başka eserler de vardı. Bunlar ancak 1995 yılında gün yüzüne çıkarılabildi[446] .

Yukarıda beş madde halinde saydıklarımıza Dr. Suphi Ezgi'nin "hocazadem" dediği Ahmet Irsoy'dan bizzat meşkettiği ya da "doğrusunu" öğrenip notalarını daha sonra kendi kitaplarında yayımladığı eserler dahil değildir. Suphi Ezgi'nin Ahmet Efendi'den öğrenerek notaya alıp yayımladığı eserlerin çoğu İlâhi, Tevşih, Şugl, Na't ve Durak gibi dinî eserlerdir[447] . Suphi Ezgi'nin Ahmet Efendi'den öğrenerek Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi adlı kitabında yayımladığı eserlerin en önemlisi de kuşkusuz Nâyi Osman Dede'nin Miraciye'sidir[448] .

Ayrıca, aşağı yukarı üç asırdır her Mevlevî âyini icrasından önce okunması âdet haline gelen Itrî'nin Na't-ı Mevlânâ'sı da Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından Ahmet Efendi'nin okuyuşu esas tutularak notaya alındı. Günümüze kadar okunagelen ve genel kabul gören şekil, Na'tın Ahmet Efendi'nin aktardığı bu versiyonudur. Tasnif ve Tesbit Heyeti Itrî'nin Na'tının başka okuyuş biçimlerini, başka versiyonlarını da dinlemiş ve notaya almıştı. Fakat bunlar arasında "en uygununun" Ahmet Efendi'nin babası Zekâi Dede'den ve Yenikapı Mevlevîhanesi kudümzenbaşısı Ahmed Hüsameddin Dede'den meşkedip aktardığı versiyon olduğuna karar vermişti. Heyetin başkanı Rauf Yekta Bey, Ahmet Efendi'nin okuduğu

Na’tın heyetin dinlediği sekiz ayrı icra arasında “eserin aslına en yakın şekli” olduğu kanısına varmıştı[449] .

Ancak, burada bir parantez açarak şu hususa da işaret etmek gerekir ki, bir eserin birden fazla okuyuş biçiminin, aynı eserin birbirinden az ya da çok farklı varyantlarının müzisyenler arasında geçerli sayılması ve zaman zaman birinin ya da diğerinin icra edilmekte olması bazılarınca sanıldığı gibi geleneksel Osmanlı/Türk müziği icralarında bir kargaşa ya da belirsizlik ortamı yaratmaz. Esas itibarıyla sözlü öğretim ve aktarıma dayanan bir müzik geleneğinde aynı eserin birden fazla az ya da çok farklı versiyonunun icra edilmekte olması son derece olağan bir durumdur. Çünkü notanın, yazının kullanılmadığı bir musıki evreninde eski bir eserin standardı, doğrusu, “orijinali” diye bir şey söz konusu olamaz.

Aynı eserin her icrasında az ya da çok farklı bir versiyonu üretilip intikal zincirlerine sokuluyor olabilir. Hatta bu durumu kompleksli bir bakışla bir eksiklik olarak değil, bilâkis bir zenginlik ve çeşitlilik göstergesi, Osmanlı/Türk müzik geleneği açısından bir hayatiyet ve yaratıcılık belirtisi olarak görmek gerekiyor. Eserin “deforme edilmesi” değil, çeşitlenmesi söz konusudur. Ayrıca, aynı eserin her farklı versiyonu ya da notası farklı bir icra üslûbuna, ayrı bir yoruma veya farklı bir intikal zincirine işaret ediyor olabilir. Ayrıca, uzun vadede eleştirel ve karşılaştırmalı müzikoloji ve müzik tarihi araştırmalarına ve yayınlarına olanak verebilmek için, her ne kadar bazı otoriteler tarafından “yanlış” olarak da değerlendirilse, aynı eserin farklı veya aykırı okuyuş ve icra biçimlerinin aynen korunmasında, aktarılmasında ve notaya alınmasında fayda vardır.

Bu bakımdan, Ahmet Efendi’ninkiyle birlikte Itrî’nin Na’tının Tasnif ve Tesbit Heyeti’nce bilinen fakat “makbul” addedilmeyen bütün diğer versiyonlarının da notaya alınıp günümüze aktarılması arzu edilirdi. Ne var ki, Itrî’nin Na’t-ı Mevlânâ’sının heyet tarafından “tarihi kıymeti haiz” olarak kabul edilmeyen diğer versiyonlarının çoğu bugün ne yazık ki kayıptır. Bu noktada Ahmet Efendi’nin eserin hocalarından öğrendiği şekline duyduğu samimi bağlılık ve sadakat, eserin az ya da çok değişmesine duyduğu tepki tekelci bir saplantıya dönüşerek repertuvarı zenginleştirmemiş, aksine daraltmıştır.

Ahmet Irsoy’un geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuvarının tesbitine ve günümüze ulaştırılmasına katkısı Darülelhan Tasnif ve Tesbit Heyeti üyeliğiyle de sınırlı değildir. 1950’li yılların başında Darülelhan’ın vârisi olan İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde yeni bir Türk

Musıkisi Tasnif Heyeti oluşturuldu. Bu heyet 1954 ve 1958 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı başlığı altında çeşitli makamlarda 21 adet nota fasikülü yayımladı. Birçoğu daha önce yayımlanmamış ve büyük çoğunluğu dindışı eserlerden oluşan bu fasiküller toplam olarak 230 eserin notasını ihtiva ediyorlar.

Bu eserleri seçip notaya alan ve yayımlayan bu ikinci kuşak Tasnif Heyeti şu kişilerden oluşuyordu: Refik Fersan, Sadettin Heper, Dürrü Turan, Halil Can, Nuri Duyguer ve Ref'î Cevat Ulunay. Bu kişilerden ikisi, kudümzenbaşı Sadettin Heper ve tanburî Dürrü Turan, Ahmet Efendi'nin talebesiydiler. Neyzen Halil Can ise onun talebesi olan neyzen Emin Efendi'nin talebesiydi. Yani, bugün artık onlar da birer temel başvuru kaynağı olarak görülen bu ikinci nesil Tasnif Heyeti yayınlarında Zekâizade Hâfız Ahmet Efendi'nin dolaylı da olsa önemli bir katkısı vardır.

Hâfız Ahmet Efendi'nin öğrencisi ve Türk Musıkisi Tasnif Heyeti üyesi Sadettin Heper, hocasının ölümünden kırk yıl kadar sonra birçoğunu ondan öğrendiği 44 adet Mevlevî âyinini notaya aldırıp Konya'da yayımladı. Yayınının önsözünde bu âyinleri bizzat Hâfız Ahmet Efendi'den meşkettiğini özellikle vurgulayan Sadettin Heper, bu yayını 1939 tarihli İstanbul Belediye Konservatuvarı âyin notalarının mevcudu tükenmiş olduğundan yapmıştır[450] .

Hâfız Ahmet Efendi'nin, Tasnif ve Tesbit Heyeti'ndeki yirmi yıllık mesaisi sonucunda hâfızasındaki tüm eserleri notaya aldıramamış olması da pekâlâ mümkündür. O takdirde de bu eserlere kayıp gözüyle bakabiliriz. Osman Şevki Uludağ'ın şu cümlesinin doğru olması pek muhtemeldir:

"Hâfız Ahmet Irsoy'un göçmesiyle birlikte birçok bilmediğimiz musıki eserleri de toprağa gömülmüştür."[451]

Sadakat ve Vefa

Ahmet Irsoy öğrendiği, hâfızasında tuttuğu ve aktardığı eserlerin babasından ve diğer hocalarından öğrendiği biçimine bazen tutkulu bir inat şekline dönüşebilen tavizsiz bir sadakat duygusuyla bağlıydı. Bir yandan kendi güçlü hâfızasına duyduğu güven, diğer yandan da üstadlarından aldığı emanete olan saygısı onu klâsik repertuvara karşı aşırı titiz ve hatta alıngan yapmıştı.

Birçok kaynaktan aktarıldığına göre 1916 yılında Darülelhan'da talebelere eser meşkedilirken Ahmet Efendi ile o zamanki müdür Ziya Paşa arasında bir tartışma çıkmış. Dellâlzade İsmail Efendi'nin o sırada meşkedilmekte olan Yegâh bestesinin bir tek notasıyla ilgili olan bu

tartışmada (“acaba Acem perdesi mi yoksa Eviç perdesi miydi?”) Ahmet Efendi şöyle demiş:

“Bu eseri pederime Dellâlzade İsmail Efendi meşketmiştir. Peder merhum besteyi bana meşkederken ‘aman hâfız dikkat et, vehleten [ilk anda, ilk bakışta] Eviç gibi geliyorsa da Acem perdesidir’ diye ikazda [uyarıda] bulunmuştur. Ben bu perdeyi Eviç okursam Dellâlzade ile Zekâi Dede’nin ruhları muazzeb olur [azap duyar].”[452]

Darülelhan’daki görevinden Dellâlzade İsmail Efendi’nin Yegâh bestesinin bir tek notası yüzünden istifa eden Ahmet Efendi, Ziya Paşa müdürlükten ayrılıncaya kadar da görevine dönmemiş.

Ahmet Efendi’nin müzik yaşamında daha sonraları da bu türden inatçı, tavizsiz ve gelenekçi bir müziksel sadakati yansıtan başka olaylar da cereyan etmiştir. Örneğin 1943 yılında Sultanî Irak makamından dört eseri notaya alıp İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayımlattığı zaman bunu

“...mezkûr [adı geçen] faslın asıl ve esasına hiç uygun olmayarak tahrif edilmiş [değiştirilmiş] bir surette yazılmış notasını görmüş olduğumdan...”[453]

dolayı yaptığını söyler.

Bu eserlerin piyasaya sürülmüş olan yanlış, “tahrif edilmiş”, aslına sadık olmayan sahte notaları da, Ahmet Efendi’nin kendi ifadesine göre, onun “gayret-i musıkiyesine”[454] tesir etmiş ve onu Sultanî Irak faslının bu dört eserinin “doğrusunu” (yani babasından ve üstadlarından meşkettiği biçimlerini) yazıp yayımlatmaya itmiştir. Bu bağlamda, Ahmet Efendi’nin kullandığı gayret kelimesinin bir anlamının da “mukaddes addedilen bir şeye halel gelmesine dayanamamak” olduğunu unutmayalım. Ahmet Efendi de piyasada gördüğü Sultanî Irak faslının notalarının “asıl ve esasına külliyen muhalif [bütünüyle aykırı] ve uydurma bir tarzda”[455] yazılmış olmalarını kendi taşımakta olduğu kutsal musiki emanetine bir saldırı, haksız bir müdahale olarak algılamıştır.

Ahmet Efendi geleneğe sadakatle ilgili bu tepkisini şu şekilde temellendirir:

“Sultânî Irak faslı bestekârlarının fem-i muhsinlerinden [ihsan edici ağızlarından] telâkki edilmiş [alınmış] ve o şekilde âcizlerine [yani kendisine] intikal etmiştir.”[456]

İşin gerçeğine bakacak olursak, Ahmet Efendi’nin babası ve hocası Zekâi Dede’nin Sultanî Irak faslını oluşturan bu dört eseri (yani Abdülhalim

Ağa'nın ve Küçük Mehmed Ağa'nın birer beste ve birer semaisini) doğrudan doğruya bestecilerinden öğrenmiş olmasına kronolojik açıdan olanak yoktur. Çünkü onsekizinci yüzyılın ikinci yarısının bu iki önemli bestecinin ikisi de Hâfız Ahmet Efendi'nin babası Zekâi Dede'nin doğumundan aşağı yukarı yirmi yıl önce vefat etmişlerdi. Yani, Zekâi Dede'nin bu dört eseri, Ahmet Efendi'nin dediği gibi, bizzat "bestekârlarının fem-i muhsinlerinden" değil, bir başkasından meşkedip öğrendiği kesindir.

Ne var ki, önemli olan tarihsel gerçek değildir. Önemli olan, Hâfız Ahmet Efendi'nin bu eserlerin babası tarafından bestecilerinin bizzat kendilerinden meşkedildiğini sanması ve Sultanî Irak faslının kendi hâfızasına yerleşmiş biçiminin eserlerin bestecilerinin elinden çıkmış biçimi, yani "orijinali" olduğuna samimi olarak inanmış olmasıdır. Bu inancın tarihsel gerçeklerle bağdaşıp bağdaşmaması bu bağlamda hiç önemli değildir. Bu inanç da, bu eserlere başkaları tarafından yapılan "saygısızlığa" ve "sadakatsizliğe" Ahmet Efendi'nin şiddetli bir tepki göstermesine yol açmıştır.

Müzikal sadakat ve insanî vefa duygularını birlikte barındıran Ahmet Efendi babası Zekâi Dede'nin eserlerini yayımlama gerekçesinde de bunu belirtir. Babası Zekâi Dede'nin eserlerini kendi adına değil babasının adına yayımlamaktadır Ahmet Efendi ve yine babasının adına bunları musıki dünyasına armağan etmektedir. Bu arada da kendisini sadece görevini yerine getiren bir emanetçi olarak görmektedir. Şöyle yazıyor Ahmet Efendi:

"Merhum pederim ve üstadım tarafından musıkişinaslarımıza bir yâdigâr olmak üzere notalarını buraya tesbit etmek merhum üstadı ilelebet hürmetle ve tâzimle yâdettirecektir."[457]

Ahmet Efendi, dostları ve meşk arkadaşları Rauf Yekta, Kâzım Uz ve Ahmet Avni Konuk'un bazı eserlerine de aynı vefa duygusuyla yaklaşmıştır. Bunların üçü de Zekâi Dede'nin talebesiydi. 1939 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayınlanan Mevlevî Âyinleri fasiküllerinin sonuncusu Zekâi Dede'nin bu talebelerine ayrılmış gibidir. Rauf Yekta'nın Yegâh, Kâzım Uz'un Sultanîyegâh, Ahmet Avni Konuk'un Bûselik Aşiran ve Dilkeşide, bizzat Ahmet Efendi'nin de Müstear makamlarındaki âyinleri aynı fasikülde Zekâi Dede'nin ve onun en yetenekli öğrencilerinin dinî musıkiye katkılarına bir vefa abidesi gibi sıralanmış bulunuyorlar.

Ahmet Efendi’nin Besteleri

Eski üstadların eserlerinin yıllar sonra başına gelenleri yakından gören Ahmet Efendi bundan kendine pay çıkarmamış, ölümünden sonra kendi bestelerinin başına gelecekleri pek düşünmemiştir. Eski eserlere katı sadakat ve vefa anlayışı, ona daha sonra kendi eserlerine de sadık kalmak isteyenler olabileceğini düşündürmemiştir. Bir besteci olarak eserlerini unutulup yok olmaktan korumaya öncelik vermemiş, olası “tahrifat” ya da değişikliklere karşı önlem almayı önemsememiştir. Gelenekten alıp aktardığı eserler konusunda gösterdiği inatçı ve tutarlı titizliği kendi eserlerinden esirgemiş ve onları bizzat notaya almak için aynı gayreti sarfetmemiştir.

Bazı kaynaklarda Ahmet Efendi’nin 500 kadar eser bestelediği kaydediliyor. Ahmet Efendi’nin ölümünden beş yıl kadar önce kaleme alınmış, bilgisi dahilinde yayınlanmış ve yukarıda verdiğimiz resmî biyografisinde sadece “yüzü mütecaviz [yüzü aşkın]” eserden söz edildiğine göre bu 500 rakamının tamamen hayâl ürünü olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz[458] . Kaldı ki, Ahmet Efendi’nin dile getirdiği bu 100 rakamı bile onun bize sadece güftesi ulaşabilmiş eserlerinin sayısını yansıtıyor olsa gerektir. Çünkü bunların birçoğunun notası artık elde yoktur, yani eserin bestesi unutulmuştur, kayıptır. Örneğin Sadettin Nüzhet Ergun, Ahmet Irsoy’un öldüğü yıl olan 1943’te yayınlanan kitabında onun 41 adet ilâhisinin güftesini verir[459] . Oysa bunların büyük bölümünün notası elde yoktur.

Gerçek şudur ki Ahmet Efendi’nin günümüze notalarıyla birlikte gelebilmiş eserlerinin sayısı 50 civarındadır. Notaya alınmış fakat şu ya da bu nedenle kıyıda köşede kalmış bazı eserlerinin bundan sonra keşfedilip gün yüzüne çıkarılması ihtimal dahilindedir elbette, ama bunların sayısının çok yüksek olabileceğini sanmıyoruz. Ahmet Efendi’nin bestesi bilinen bu 50 kadar eserin üçte ikisi dinî eserlerdir, bunların çoğu da ilâhidir.

Ahmet Efendi dinî musıkiye daha çok önem verirdi. Kendi eserleri arasında da bestelediği iki adet Mevlevî âyinine diğerleri arasında öncelik vermiştir. Ahmet Irsoy bu iki âyinin hiç değilse bir kez mukabelesinin (yani bir Mevlevî dergâhında semâzenler eşliğinde icrasının) yapılmasına özen göstermiştir. Bu mukabelenin yapılmasıyla, yani bestelenmiş olan bu âyinin basit bir müziksel potansiyelden dinî bir gerçekliğe dönüşmesiyle, bu âyinlerin Mevlevî dergâhlarının repertuvarına girmesi kesinlik kazanmış oluyordu.

Hâfız Ahmet Efendi’nin Bayatî Bûselik makamındaki[460] âyininin ilk icrası 25 Mayıs 1905 Perşembe günü kudümzenbaşısı bulunduğu Yenikapı Mevlevîhanesi’nde yapılmıştı. Daha sonra bestelediği Müstear makamındaki diğer âyinin mukabelesi yapılmayabilirdi, çünkü tekke ve zaviyeler o sırada kapatılmış bulunuyordu. Ne var ki, bu âyin de 1925 sonrasında, yine Yenikapı Mevlevîhanesi’nde, fakat bu sefer özel bir toplantıda icra edilmiş ve böylece Mevlevî repertuvarına, sembolik olarak da olsa dahil edilmiştir. Ahmet Efendi’nin dinî musıkiye ve özellikle de Mevlevî musıki evrenine düşkünlüğü şuradan da anlaşılıyor ki birçok dindışı şarkısına ve bestelerine güfte olarak Hüseyin Fahreddin dede ve Veled Çelebi gibi Mevlevî şeyhlerinin şiirlerini seçmiş.

Üslûp açısından Ahmet Efendi gerçek fakat gecikmiş bir klâsik besteci olarak görülebilir. Metanet, melodik sağlamlık, form ve güfte düzgünlüğü, esaslı bir makam duygusu ve makam seyrinin sağlam işlenişi, beste/güfte/usul üçlüsünün uyumu ve her eserin amaca, yani ilgili eser türünün sosyal, dinsel ve estetik işlevlerine tamamen uygunluğu bestelerinin en belirgin özelliğidir.Özellikle iki Mevlevî âyininin Zekâi Dede’ninkilerle benzerlikler içerdiği kesindir. Zaten Ahmet Efendi babası Zekâi Dede’nin üslûbunun, onun yolunun izleyicisi sayılmalıdır. Talebesi ve hayranı Osman Şevki Uludağ’ın aşağıdaki objektif değerlendirmesi Türk musıki camiasında Ahmet Efendi’nin besteciliğinin nasıl algılandığını iyi yansıtır:

“Kesin bir hakikattir ki Zekâi Dede beste yapmakta hocası Büyük Dede Efendi ve hatta Eyüplü Mehmed Ağa derecesinde büyük kudret gösteremediği gibi, Hâfız Ahmet Efendi de babasının derecesine yükselememiştir. Eserlerini elimize aldığımız vakit onda hata diyebileceğimiz ufak bir pürüz göremiyoruz, fakat sarıcı ve sürükleyici bir zevk de bulamıyoruz. Ancak, makam ve usul düzgünlüğü onun eserlerinin en belirgin karakteridir. Beste yapmakta Rauf Yekta’ya benzer. Rauf Yekta Bey yarım asır boyunca Türk musıkisini yalnız başına müdafaa etmiş, onun dünya musıkisi içinde değerini, mevkiini, önemini belirtmeye muvaffak olmuş, fakat bestelediği âyinden tutunuz da, en son eseri olan Nevâ ağır semaisine kadar bütün eserleri en ince musıki tekniği ile bezettiği halde Itrî, Büyük Dede veya Şâkir Ağa ayarında bir bestekâr olamamıştır. Hâfız Ahmet Irsoy da böyledir.”[461]

Eğer bir gün (önce geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde üslûp analizi yöntemlerinin geliştirilmesi koşuluyla tabii) son dönemlerin bir “neoklâsik”

besteciler grubundan bahsetmek mümkün olursa, Ahmet Irsoy muhtemelen bu grubun belli başlı üyelerinden biri olarak görülecektir. Hepsi de Zekâi Dede'nin öğrencisi olan Ahmet Avni Konuk, Suphi Ezgi, Rauf Yekta Bey ve Kâzım Uz da herhalde bu grupta yer alacaklardır.

Geçmişin eserlerini bugüne aktarmaktaki tutkulu inadını ve başarısını takdir ettiğimiz Ahmet Irsoy, nedense şahsını ve bestelerini benzer bir kalıcılık kaygısının dışında tutmuştur. Geçmiş üstadların eserlerini hâfızasından çıkarıp çağdaş yazı diline (yani notaya) aktarıp bu noktada modernleşme akımlarına uyum gösteren Ahmet Efendi; kendi bestelerinin bugüne uyumsuz oldukları, yani aktarılmaya değmeyecekleri kanısında mıydı acaba? Itrî, Dede Efendi, Zekâi Dede gibi musıki zirvelerinin yanı sıra kendi eserlerinin bahse değer olmadıklarını mı düşünüyordu? Bilemiyoruz. Ama böyle olduğunu varsaysak bile, bu aşırı alçakgönüllü tavrı bir çelişki olarak değerlendirmek yanlış olabilir. Çünkü Ahmet Irsoy yarım asır boyunca müzisyen kişiliğinin ve mesleğinin esas kabul ettiği yönüyle, yani hocalığıyla, kalıcılığa çoktan ulaşmıştı. Osman Şevki Uludağ'ın veciz bir şekilde ifade ettiği gibi:

"Sayısı yüzleri aşan Türk musıkisi klâsiklerini, Mevlevî âyinlerini, Bektâşi nefeslerini, ilâhileri ortaya çıkarıp neşretmekte onun birinci derecede hizmeti olmuştur. Türk musıkisini az veya çok bilenler hep onun talebesi ve çırağıyız. Bildiklerimizin en doğrusunu ondan öğrendik."[462]

# Gelenek ve Modernlik Arasında Bir Yirminci

# Yüzyıl Neyzeni: Hayri Tümer (1902-1973)

## ve “Ney Metodu”

Hayri Tümer 1902 yılında İstanbul’da Zeyrek civarında Molla Hüsrev Mahallesi’nde doğdu [501]. İlk müzik derslerini Vefa İdadisinde (Vefa Lisesi’nde) okurken aldı. Okulun musıki hocası Zekâi Dede’nin talebesi Darüşşafaka’lı Muallim Kâzım Bey [Uz] idi (1872-1938). Hayri Tümer, Kâzım Bey’den okul müfredatının öngördüğü şekilde nota okuyup yazmasını ve birkaç da şarkı öğrenmekle yetinmemiş, ondan özel olarak birçok klâsik eser de meşk etmiştir. Kendi ifadesine göre Kâzım Bey’den ilk geçtiği eserler, Dede Efendi’nin Sultanîyegâh faslını oluşturan iki beste ve iki semaîsidir [502].

Önceleri kaval ve flüt çalmaya heves eden Hayri Tümer, ney üflemeye 12 yaşındayken başladı [503]. İlk ney derslerini akrabası Ahmet Münir Bey’den alan Hayri Tümer 18 yaşına geldiğinde, yani 1920 yılında, o sırada Galata Mevlevîhanesi neyzenbaşısı olan neyzen ve hattat Emin Dede’nin [Yazıcı] (1883-1945) meşklerine devama başladı. Hayri Tümer, Emin Dede’den Hamparsum notasını öğrendi ve dinî eserler (özellikle Mevlevî âyinleri) meşketti. Kendi ifadesine göre Emin Efendi’den ilk öğrendiği eser, Kayıkçı Kul Mehmed’in Hüseynî peşrevidir [504]. Diğer yandan da Hayri Tümer, Yenikapı Mevlevîhanesi neyzenlerinden olan ve uzun yıllar Eyüp’te Sultan Reşat türbedarlığında bulunduğu için “Türbedar” olarak anılan Halid Dede’ye (1872-1940) talebe oldu. Kahire Mevlevîhanesi’nde uzun süre bulunmuş olan Halid Dede o sıralarda İstanbul’a yeni dönmüştü [505]. Sadettin Nüzhet Ergun, Neyzen Aziz Dede’nin (1835-1905) talebesi olan Türbedar Halid Dede’yi yirminci yüzyıl başlarının önemli neyzenleri arasında zikrediyor. [506]

Hayri Tümer birkaç yıl süreyle Halid Dede'nin ney meşklerine akranı olan iki önemli neyzenle birlikte devam etti: Yenikapı Mevlevîhanesi'nin son Şeyhi Abdülbaki Dede'nin [Baykara] (1883-1935) oğlu Gavsi Baykara (1902-1967) ve Burhanettin Ökte (1904-1973). Yani Halid Dede yirminci yüzyılın ilk yarısının üç önemli neyzeninin hocası olmuştur.

Halid Dede'nin ney meşklerine devam ettiği yıllarda (1921-25 arası) Yenikapı Mevlevî dergâhının neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey idi. Dergâhın şeyhinin oğlu ve Hayri Tümer'in meşk arkadaşı Gavsi Baykara'nın dergâhın neyzeni olan Halid Dede'nin yanı sıra dergâhın neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey'in de öğrencisi olduğunu biliyoruz. Ne var ki, Hayri Tümer'in de Gavsi Baykara gibi Rauf Yekta Bey'den yararlanıp yararlanmadığı konusunda bir bilgimiz yok.

Halid Dede ney meşklerini neyzeni ve dervişi bulunduğu Yenikapı Mevlevîhanesi'ndeki hücresinde veriyordu. Burhaneddin Ökte'nin ifadesine göre:

"Halid Dede gün görmüş, dinî ve lâdinî [dindışı] musıkiyi beraber meşketmiş, Mısır'da bulunduğu sırada birçok fasıllarda ney üflemiş olgun ve pek usta bir neyzendi." [507]

Burhaneddin Ökte Türbedar Halid Dede'nin ney meşklerinde kendisinden ileride bulunan Hayri Tümer'den cesaret ve onun icrasını kendine örnek aldığını ifade eder [508].

Halid Dede neyde "tekke tavrı" da denen icra üslûbunun intikal zincirinde önemli halkalardan biriydi ve üslûbunu kendisinden birlikte meşk alan bu üç neyzene aktarmıştır. Hayri Tümer'in meşk aldığı diğer ustası Emin Dede'nin ise biraz farklı bir üslûpta ney üflediğini biliyoruz. Ne var ki, daha sonraki icracılığında Hayri Tümer, Emin Dede'nin değil Türbedar Halid Dede'nin icra tavrını temessül edip devam ettirecek ve bu geleneksel ney icra stilinin yirminci yüzyılın ilk yarısındaki önde gelen temsilcilerinden biri olacaktır.

Hayri Tümer başka meşkhanelere de devam etmiş ve bu arada dönemin önemli bir besteci ve hocası olan İsmail Hakkı Bey'in Şehzadebaşı'ndaki meşkhanesine devam ederek dindışı eserler öğrenmiştir. Gençlik döneminde

ney icrasında kendine Neyzen Tevfik'i örnek aldığını Hayri Tümer şöyle dile getirir:

"Neyde tekâmülümü
[ilerlememi]
Neyzen Tevfik'in o zamanlar tam bir selâhiyetle
[yetkiyle]
üflemiş olduğu neyden elde ettiğim duyguya medyunum
[borçluyum]
."

1925'te Ankara da memuriyet hayatına başlayan Hayri Tümer hem Ankara Radyosu'nda hem de Başbakanlığa bağlı Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nde (o zamanki adıyla Matbuat Umum Müdürlüğü) görev yaptı. Bu genel müdürlükte Hayri Tümer, Radyo İdaresi Büro Şefliği ve daha sonra Radyo İdaresi Raportörlüğü görevlerinde bulundu. Zaten o dönemlerde Ankara Radyosu doğrudan doğruya Başbakanlık Matbuat Umum Müdürlüğü'ne bağlıydı.

[509]
Radyo yönetiminde ve programların yapımıyla ilgili çeşitli komisyonlarda görevler alan Hayri Tümer Türkiye'de radyoculuğun gelişmesine anlamlı katkılarda bulundu.

Hayri Tümer, bu çeşitli idari görevlerinin yanı sıra 1938 yılından, yani ilk kuruluşundan itibaren Ankara Radyosu'nun Türk musıkisi programlarına "sözleşmeli sanatçı" olarak neyiyle katıldı. Burada uzun yıllar dönemin en ünlü icracılarıyla çalıştı. Bu önde gelen icracılar arasında Refik Fersan, Mesut Cemil, Cevdet Çağla, Fahire Fersan, Vecihe Daryal, Cevdet Kozanoğlu, Fahri Kopuz, Hakkı Derman, Zühdü Bardakoğlu, Şevki Sevgin, Şerif İçli ve Kemal Niyazi Seyhun'u sayabiliriz. Hayri Tümer hem solist ses sanatçılarına ve Fahri Kopuz'un yönetimindeki İnce Saz Topluluğu programlarına eşlik etti, hem de son dönemlerine kadar Ruşen Ferit Kam'ın (1902-1981) yönettiği Ankara Radyosu Klâsik Türk Musıkisi Korosu programlarına neyiyle katıldı. Hiçbir zaman kadrolu bir radyo sanatçısı olmamasına rağmen özellikle Ruşen Ferit Kam'ın yönettiği programlara katılımını hiç aksatmadı.

1949 yılında İstanbul Radyosu kurulunca yukarıda adlarını saydığımız ve aslen İstanbullu olan Türk musıkisi sanatçılarının birçoğu kadrosunu İstanbul Radyosu'na naklettirdi. Hayri Tümer ise Ankara'da kalıp radyoda ve Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nde görev yapmaya devam etti.

1953’ten itibaren ve en son zamanlarına dek Hayri Tümer Konya’da her yıl yapılan Mevlânâ ihtifallerine katıldı, mutrib heyetinde ney üfledi ve 1959-1964 yılları arasında bu ihtifallerde neyzenbaşılık yaptı. 1964 yılında da neyzenbaşılık görevini Halil Can devraldı. Hayri Tümer, Şeb-i Arus törenleri dışında da sık sık gittiği Konya’da birçok ney meraklısına ney dersleri verdi ve eser meşketti. “Hazret-i Mevlânâ ve Ney” başlığını verdiği ney metodunu da öncelikle Konya’daki amatör neyzen ve müzisyenleri düşünerek kaleme aldı.

Hayri Tümer memuriyetteki son görevi olan Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü’ndeki şeflikten 1967 yılında yaş haddinden dolayı emekliye ayrıldı. Ancak, emekliliğinden sonra da Ankara Radyosu’ndaki Türk musıkisi programlarına neyiyle sözleşmeli sanatçı olarak katılmaya devam etti.

Hayri Tümer sadece ney üflemez, kamıştan ney açmasını da bilirdi. 1964 yılında bizzat açtığı bir Mansur ney ile Bolahenk nısfiyesi mabeyni akordundaki çok kaliteli bir diğer neyini üfleme fırsatını bulduk. Bu iki ney özel koleksiyonumuzda bulunuyor. Hayri Tümer Bolahenk mabeyni akordundaki neyi Konyalı dostu Mehmet Tolgay’a ithaf ve hediye etmişti. Bu ney 12 Nisan 1964 tarihini taşıyor. Üzerine sivri bir uçla şu çok bilinen beyti kazımış Hayri Tümer: “Niçin halk etti deme Hazret-i Mevlâ nâyı / Halka bildirmek için Hazret-i Mevlânâyı”. Açtığı başka dört adet neyi de 1960’lı yıllarda Mevlânâ ihtifallerini organize eden Konya Kültür ve Turizm Derneği’nin Başkanı Feyzi Halıcı’ya hediye etmiştir

[510]

.

Hayri Tümer’in en tanınmış öğrencisi Ankara Radyosu neyzenlerinden Selâmi Bertuğ’dur (1925). Hayri Tümer’in beste yapıp yapmadığını bilemiyoruz. Ancak Türk musıkisi repertuvarında şu anda bilinen herhangi bir eseri yoktur.

Hayri Tümer’in Ney İcrası ve Doldurduğu Plâklar

Hayri Tümer birkaç 33 devirlik Long Play plağa ney taksimleri çalarak icracılığının sesli izlerini de bırakmıştır. Tesbit edip dinleyebildiğimiz plâkları şunlardır:

1 -

Flûtes orientales Sacrées des Derviches Tourneurs
(Vogue, LP CLVX 542), Fransa, 1971.

Prodüksiyon: Ruşen Ferit Kam; Kayıt: Jean-Claude Chabrier. Itrî'nin Na't-ı Mevlânâ'sı ve Segâh Mevlevî Âyini'nden bölümler içeren bu plâkta Hayri Tümer'in 2 dakika 55 saniye süreli Segâh makamında bir giriş taksimiyle 2 dakika 50 saniyelik bir son taksimi var. Na't ve Âyini okuyan: Münir Nurettin Selçuk.

2 -

Nuit Précieuse au Sérail

(Arion, 30 U 097), Fransa, 1972(?).

Prodüksiyon: Ariane segal; Kayıt: Jean-Claude Chabrier. Bu plâkta Hayri Tümer'in 5 dakika 44 saniyelik bir Segâh taksimi vardır. Ayrıca, aynı 33 devirlik plâkta Erol Deran'ın Hicaz makamında 2 dakika 11 saniyelik bir kanun taksimi, Yücel Aşan'ın 3 dakika 11 saniyelik Mahur keman taksimi, Akın Özkan'ın 3 dakika 17 saniyelik Hüzzam tanbur taksimi, İzzettin Ökte'nin Şedaraban makamında 6 dakika 1 saniyelik bir yaylı tanbur taksimi, Özdemir Bostan'ın 3 dakika 16 saniyelik Nihavend makamında bir ud taksimi ve Kemal Niyazi Seyhun'un Rast makamında 5 dakika 56 saniye süren bir kemençe taksimi vardır.

3 –

Flûtes de Turquie

(Arabesques, LP Album 9), Fransa, 1979.

Prodüksiyon: Jean-Claude Chabrier. Bu plâk bütünüyle Hayri Tümer'in taksimlerinden oluşmaktadır. Altı adet taksimden Segâh makamında olanı 7 dakika 35 saniye, Nikriz makamındaki 4 dakika, Hicaz makamında olanı 4 dakika 15 saniye, bir diğer Hicaz taksim 6 dakika 10 saniye, Rast makamındaki 6 dakika, Ferahfeza makamındaki taksim de 3 dakika 10 saniye sürelidir.

Bu plâklardaki kayıtların hepsi Hayri Tümer'in hayatının son yıllarında (1969 ve 1970'te) Fransız müzikolog Jean-Claude Chabrier'nin girişimiyle Ankara'da yapıldı. Albümlerin hepsi de Fransa'da yayınlanmıştır. Bugüne kadar da, bildiğimiz kadarıyla, piyasada mevcudu çoktan tükenmiş olan bu 33 devirlik plâklar birer kaset veya CD albümü olarak tekrar yayımlanmadı.

Hayri Tümer'in bu plâklardaki ney icraları, ilerlemiş yaşına rağmen metanetini, sağlamlığını, akıcılığını koruyor. Hayri Tümer yirminci yüzyılın ilk yarısında Türkiye'de ney icrasına hâkim olan ve adına zaman zaman "tekke tavrı" da denen icra üslûbunun belki de en önde gelen temsilcisiydi. Bu geleneksel icra tavrının diğer önemli temsilcileri arasında yukarıda sözünü ettiğimiz Hayri Tümer'in meşk arkadaşları Gavsi Baykara ve

Burhaneddin Ökte'nin yanı sıra Halil Can (1905-1973), Süleyman Erguner (1902-1953), Neyzen Tevfik (1879-1953) ve İhsan Aziz Bey'i (1884-1935) sayabiliriz.

Bu geleneksel üslûbun yanı sıra yirminci yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran bir ney icra üslûbu daha vardır. Bu üslûp da, tıpkı ilki gibi kaynağını Aziz Dede (1835-1905) ve Emin Yazıcı'dan almakla birlikte, bu ikincisinin talebesi ressam ve İstanbul Güzel Sanatlar Galerisi müdürü Halil Dikmen (1906-1964) ile farklı bir yol izlemeye başlamıştı. Bu yeni üslûp, Halil Dikmen'in talebesi Niyazi Sayın (1927) ve onun öğrencileri sayesinde yaygınlık kazanmıştır. Bugün egemen olan Türk ney icra üslûbu bu ikincisidir [511].

Neyzen Hayri Tümer gür, berrak ve derin bir sonoriteyle ney üflerdi. Bilgili bir amatör neyzen onun ney üfleyişini şöyle tarif eder:

"Arasıra Ankara radyosundan onun sazını dinlemek nasibolmuştu. Hayri Tümer üflediğinde radyolarımızdan alev çıkardı sanki." [512]

Hayri Tümer'in perde hâkimiyeti tam; makam, geçki ve taksim anlayışı ise düz ve klâsikti. Kısa ve çok değişken nağme parçacıklarıyla örülü olan taksimleri parlak, çekici, monotonluktan uzak ve her zaman son derece dinamiktir. Ancak, yaşadığı dönemin genelgeçer ney icra üslûbunun gereklerine de uygun olan bu taksimler, genellikle lirik bir anlayıştan uzaktırlar. Geleneksel olarak neyzenler için sazına hâkimiyetin ve teknik ustalığın temel kıstaslarından biri sayılan ve gerçekten de sürekli bir biçimde net ve gür üflenmesi pek zor olan "dem sesleri", yani neydeki en pest oktavın seslerini Hayri Tümer her zaman temiz, cesur, yoğun, volümlü ve fosurtusuz bir biçimde duyururdu. Neyzen Tevfik'e hayranlığını saklamazdı. Ancak, kanımızca Hayri Tümer'in icraları Neyzen Tevfik'in icralarından üstün tutulmalıdır.

Osmanlı/Türk Müzik Geleneğinde Ney Öğrenimi ve "Metodları"

Ney, geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde yüzyıllardır kesintisiz bir biçimde kullanılan ve esas yapısı tâ onaltıncı yüzyılın sonlarından bugüne kadar hemen hemen hiç değişikliğe uğramamış [513] köklü bir çalgı olmasına rağmen, diğer Türk musıkisi çalgıları arasında iyi kötü basılı bir metoda belki de en son kavuşmuş olanıdır. Hatta birçok

neyzen böyle bir pedagojik metodu kaleme almanın mümkün olmadığını ileri sürmüştür. Örneğin, 1964'ten ölümüne dek Konya'daki Mevlânâ'yı anma törenlerinde neyzenbaşılık yapan Halil Can'dan (1905-1973) böyle bir metodu bizzat yazması istendiğinde ısrarla bunun imkânsız olduğunu öne sürdüğü biliniyor.

Ney'e atfedilen kutsiyet, onun dinsel ve tasavvufî çevrelerdeki geleneksel önemi, bu çalgının Mevlevîlik içerisinde basit bir müzik aleti olarak değil de âdeta bir ibadet aracı olarak görülmesine neden olmuştur. Birçok neyzen ve müzisyen kuşağı da ilâhî ve tasavvufî anlam ve sembollerle yüklü bu ulvî çalgıyı yazılı/rasyonel/pozitivist bir pedagojik yöntem ve yaklaşımla, yani standard bir metodun vereceği ve herkesin kolaylıkla ulaşabileceği basit, harcıâlem bir bilgi ve beceri edinme olanağıyla bağdaştıramadı [514].

Bazı eski musıki kitaplarında ve *edvâr*larda ney'le ilgili bilgi yok değil ama bu bilgiler icraya yönelik pedagojik ve pratik bir metodun sistematiğine sahip olmaktan çok uzaktır. Örneğin, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in 1469 tarihini (Şaban 873) taşıyan Türkçe *Edvâr*ında ud ve çeng gibi çalgıların yanı sıra ney de ayrı bir bölümde tarif ediliyor. Bu bir sayfalık kısacık bölümü, dönemin bu meseleye bakışına bir örnek olarak veriyoruz:

"Geldik bir bâb dahi nây öğrenmek beyanındadır. Eğer dilersen ki nây çalmak öğrenesin, üstad dahi ele girmese var nây al aşağı değin yedi perdedir. Yedinci perde hemân Rast evidir, ve ikinci perdeyi açasın Dügâh olur. Eğer bir perde dahi açasın Segâh ve Çargâh olur. Bir perde dahi açasın Pençgâh olur. Bir perde dahi yukarıdan açasın Hüseynî olur. Eğer dilersen ki ya Hisar ya Gerdaniye ya Muhayyer eyleyesin, Segâh evinden bir safir edesin [üfleyesin] Gerdaniye olur. Eğer Isfahan evinden safir edesin Muhayyer olur. Bu dahi bir asl'dır. Bu asldan hayli makam ve âvâze ve terkib ve şube hâsıl olur [ortaya çıkar]. Bu tarik

[yol, yordam]
üzre ki ayıtdık
[söyledik]
bir zaman eda eyleyesin
[yerine getiresin],
tâ bir üstada erişesin. Eğer üstad bulmaz isen bu dediklerimize riayet edesin
[uyasın]
ki sana üstad yeter."
[515]
Yani görünüşe göre bu metindeki tarif sayesinde hocasız ("üstâd bulmaz isen") ney üflemek öğrenilebilecektir. Ancak, bir sayfa bile tutmayan bu kısacık metinde teknik, pratik ve doğrudan icraya yönelik bilgi yoktur. Sadece çok kabataslak bir biçimde neyin hangi deliğinden hangi sesin çıkabileceği anlatılıyor. Açıkçası, Yusuf bin Nizameddin bu açıklamasının bir hocanın yerini tutabileceğini ileri sürmüyor, ama hocaya erişilemezse de ("üstad dahi ele girmese") bu tarifinin yeterli bir başlangıç olabileceğini öne sürüyor. Diğer yandan, Yusuf bin Nizameddin ud ve çeng'i tarif ederken bu çalgıların birer çizimini de yapar. Organoloji açısından bu çizimler son derece değerlidir. Ney için ise nedense böyle bir çizim vermez.
Yusuf bin Nizameddin'den yarım asır kadar sonra kaleme alınan Seydî'nin
Beyânü'l-Edvâr ve'l-Makamât ve fî İlmi'l-Esrâr ve'r-Riyâzât
adlı müzik kitabında da durum aşağı yukarı aynıdır. Yine bir sayfalık "der tâlim-i nây" başlıklı kısacık bir bölümde, ve Yusuf bin Nizameddin'inkilere çok benzeyen ifadeler kullanarak neyin hangi deliğinden hangi perdenin çıkabileceğini sıraladıktan sonra Seydî;
"...bunda hayli makam ve âvâze ve terkib ve şube hâsıl olur. Baki makamlar dahi bunun gibi idmanla
[çalışmakla]
müyesser olur
[kolay hâle gelir]
. Ve eğer üstada yetişmeğe fırsat düşmezse bu resm-i tâlim-i nây
[bu şekilde ney öğrenimi]
sana yeter"
diyerek konuyu kapatır
[516]

. Seydî de kitabında ney üflemek için ya “idman”dan ya da zar zor bir üstad bulup onun yanına çırak girmekten başka bir şey önermiyor.

Yusuf bin Nizameddin ve Seydî’den üç asır kadar sonra bizzat kendisi neyzen olan Abdülbaki Nâsır Dede’nin 1794’te kaleme aldığı

Tedkik ve Tahkik

’te de durum çok farklı değil. Bu müzik teorisi risalesinin giriş bölümünde Abdülbaki Nâsır Dede (1765-1821)

“ney-i hâletfeza icrası murad olundukta”

(yani, ruh halleri yaratan ney icrası arzu edildiğinde) nasıl üflenmesi gerektiğinden çok kısaca söz ediyor. Ancak, tıpkı önceki metinler gibi, Abdülbaki Nâsır Dede de ney’in hangi deliğinden hangi perdelerin çıkarılacağını bildirmekle yetinir. Buna ek olarak da, bazı perdelerle ilgili olarak “baş eğilir”, “biraz hızlı üflenir” şeklinde birkaç küçük teknik açıklama verir. Ancak bu kısacık metin de sistematik olmaktan çok uzaktır. İşte Abdülbaki Nâsır Dede’nin metninden bir örnek parça:

“...Eczâ-yı elhân

[melodilerin bileşenleri]

olan perdeler otuz yedidir... Amma mehârici

[çıkarılması]

nây-ı canfezânın

[can veren neyin]

mahallinden

[yerinden]

minfahına

[üflenen yerine]

varınca tayin olunan yedi sukbe

[delik]

ki evvelkine Dügâh, ikincisine Kürdî, üçüncüsüne Segâh, dördüncüsüne Çargâh, beşincisine Sabâ, altıncısına Nevâ, yedincisine Aşiran demekle meşhurdur. Mâlûm olduktan sonra neyde perde-i yegâhın müstakil

[bağımsız]

sukbesi yoktur. Nevâ perdesinden pest olduğundan tizden pest ve altı itibarıyla nâfihin

[üfleyenin]

nefhinin

[üfleyişinin]

rütbe-i evvelde

[ilk basamakta]
– ki ona dem tabir olunur – pest Nevâ perdesi itibar olunur
[olarak alınır]
. Pest Bayatî bunda dahi müstakil perdesi olmamakla yine mezkûr
[adı geçen]
perdeden nâfihin baş eğdiği tarafa biraz baş eğmekle olur. Pest Hisar yedinci Aşiran sukbesinde açığından âdetten ziyade doğru... Acem Aşiran meyl tarafına cüz'î meyl
[az bir eğim]
ile... Geveşt evvelki Dügâh sukbesinin kapalısından pest
Hisar miktarınca doğru... Zirgüle mezkûr sukbeyi nîm
[yarım]
açmakla..."
[517]
Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu noktada asıl önemi şudur. Abdülbaki Nâsır Dede ney'i geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin temel çalgısı olarak kabul eder ve Türk musıkisinin perdelerinin yerlerini, örneğin Kantemiroğlu gibi, bir tanbur şeması üzerinde tarif etmez. Bunları ney'in delikleri ve ses çıkarmak için gerekli, baş ve nefes pozisyonlarını kullanarak belirtir. İşin gerçeği, Abdülbaki Nâsır Dede'nin esas maksadı ney üflemeyi öğretmek değildir. Aksine,
Tedkik ve Tahkik
'te ney'i kullanarak yapılan perde ve makam tarifleri aslında okuyucunun zaten ney üflemeyi bildiği varsayımına dayanır
[518]
. Kantemiroğlu'nun ve daha başkalarının tanbur'u kullanarak yaptıklarını ney'le yapmaktadır Abdülbaki Nâsır Dede. Ama yine de maksat çalgıyı öğretmek değil, Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan perde sistemini belirli bir çalgıyı ve o çalgının teknik olanaklarını araç olarak kullanmak suretiyle açıklamaktır sadece.

Onsekizinci yüzyılda bize ney sazının gerek tarifine ve yapımına, gerekse icrasına ilişkin en ayrıntılı bilgileri veren kişi bir Osmanlı musıkişinası ya da neyzeni değildir. Ney'in her deliğinden hangi perdenin çıkarılacağı bilgisinin yanı sıra gerek kamışın kendisinin, gerekse başpâresinin milimetrik ölçümlerine, neyin yapımında kullanılan malzemeye, kamışın cinsine ve coğrafî menşeine, ney yapımına elverişli kamışların nerelerde bulunabileceğine, ney'lerin cinsine ve üfleniş

özelliklerine ve bu saz hakkında eskilerden beri aktarılan muhtelif rivayetlere ve ney'in kutsiyetinin nedenlerine dek varan son derece ayrıntılı bilgileri bize İstanbul'da yedi yıl yaşamış, Osmanlı/Türk kültürüne aşina bir Fransız elçilik tercümanı olan Charles Fonton vermektedir. 1751 yılında kaleme aldığı

Şark Musıkisi - Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme

adlı eserde bir de çok ayrıntılı bir ney çizimi vardır

[519]

.

Yusuf bin Nizameddin, Seydî ya da Abdülbaki Nâsır Dede'nin açıklamaları ve Fonton'un dikkatli gözlemlerinden bir yüzyıl sonra Fonton'unkine benzer bir taşbaskı ney resmini, 1864 yılında yayınlanan Haşim Bey mecmuasının ikinci baskısında buluyoruz

[520]

. Ney hakkında Türkiye'de basılmış ilk bilgiler bu mecmuada bulunuyor. Haşim Bey mecmuasının 74. sayfasındaki ney şemasında hangi delikten hangi sesin çıkacağı işaretlenmiştir ama, ne yazık ki mecmuada icraya yönelik başkaca hiçbir bilgi yoktur. Yani çalgının normal tarifi Haşim Bey tarafından başkaca teknik ve pedagojik ayrıntılarla zenginleştirilmemiş. Dolayısıyla, sunduğu bilgiler de aslında içerik itibarıyla dört asır önceki Yusuf bin Nizamettin'in ney tarifinden bir adım bile ileride değil.

Haşim Bey mecmuasından on yıl kadar sonra Hasan Rıza Efendi tarafından yapılmış

Teşrih-i ney

şeması da Abdülbaki Nâsır Dede'nin perde tarifi yöntemini izleyerek ney'in hangi deliğinden hangi perdenin çıkacağını grafik olarak belirtmekle yetinir

[521]

. Ne var ki, içerdiği bilgilerde bir yenilik olmamasına rağmen sadece grafik olması dolayısıyla Hasan Rıza'nın bu levhası, Rauf Yekta Bey'in grafik açıklamalarının öncüsü sayılmalıdır.

Neyle ilgili ilk modern, ayrıntılı teknik ve pedagojik bilgiler Rauf Yekta Bey tarafından kaleme alınmış, ve "Türk Musıkisi" başlıklı uzun makalesinin küçük bir bölümü olarak 1922 yılında Fransa'da yayınlanmıştır. Yenikapı Mevlevîhanesi'nin neyzenbaşılığını da yapmış olan büyük müzikolog Rauf Yekta Bey, ney hakkındaki bu sistematik bilgileri aslında o tarihten çok önceleri kaleme almıştı. Nitekim, Fransız

müzik araştırmacısı ve Rauf Yekta'nın dostu olan P.J. Thibaut, ondan aldığı bilgilerle 1909 yılında Fransa'da ney hakkında bir makale yayınlamıştır [522]. Ne var ki, Rauf Yekta Bey'in kitabındaki bu birkaç sayfa dahi, o ana kadar ney hakkında yazılanların teknik açıdan en mükemmeli olmasına ve çok ayrıntılı grafik çizim ve açıklamaları içermesine rağmen, henüz dört başı mamur bir ney metodu niteliği taşımıyor [523].

Ney üfleme değil ney açma (yani imal etme) yöntemleri hakkında birkaç yayın vardır ama bunların hepsi de son 10 ya da 15 yıl içinde ortaya çıkmış organolojik incelemelerdir. Örneğin İhsan Tür, bazı makalelerinde ney'in deliklerinin geleneksel konumlarını ve birbirleriyle mesafelerini değiştirmek gerektiğini ileri sürer [524]. Anthony Tammer ise 1993 yılında yayımlanan bir makalede, kamışlıktaki konumundan üflendiği âna kadar, yani bitki durumundan çalgı oluncaya kadar kamışın serüvenini izler [525].

Türkiye'de ilk ney metodu TRT İstanbul Radyosu ney sanatçısı Süleyman Erguner tarafından kendi şahsî gayretleriyle ve ancak 1986 yılında yayınlanabilmiştir [526]. Genişletilmiş ikinci baskısı 2002 yılında yapılan bu kitabın başlığında Erguner anlamlı bir biçimde "Metod" sözcüğünü tırnak içine almıştır. Bu da yazarın dört başı mamur bir ney metodu kaleme almanın mümkün olduğuna henüz tam olarak inanmadığını gösteren bir işarettir belki [527].

Hayri Tümer'in ney metodunun dışında, bildiğimiz kadarıyla, yirminci yüzyılda kaleme alınmış fakat yayınlanmamış dört ney metodu taslağı veya denemesi daha vardır. Bunlar, açıklayıcı görsel malzeme ve çizimler, bazı teknik açıklamalar, ney'in tarihine dair bilgiler ve teorik öğeler içerirler. Bazılarında uygulamalı makam örnekleri, alıştırma niteliğinde saz eseri notaları da vardır. Ne var ki bu metinlerin hiçbiri (Hayri Tümer'inki de

dahil) sistematik bir çalgı metodu bütünlük ve tutarlılığına sahip değildir. Muhtemel yazılış tarihleri sırasına göre bu dört metin şunlardır:

1- Hayri Tümer'in hocası neyzen Emin Efendi tarafından kaleme alındığı rivayet edilen elyazısı notlar. Bir kopyası elimizde olan ve 19.5x15 cm ebadındaki 49 adet defter sayfasına yazılmış bu notlarda herhangi bir imza ya da ketebe yoktur. Yazılış tarihi de belirtilmemiştir. "Müptedilere [yeni başlayanlara] bazı izahat" başlıklı bölümde (sayfa 10 ve devamı) ney'in üflenmesine ilişkin bazı pratik bilgiler veriliyor. Bunu izleyen sayfalarda çok kabaca çizilmiş birkaç ney şeması vardır ve bu şemaların üzerinde hangi delikten hangi üfleyişle hangi perdenin çıkacağı gösteriliyor. Ancak, bu elyazması notların büyük bölümü ney sazının kendisine değil, Türk musikisinde kullanılan perde ve usullerin açıklanmasına ayrılmıştır. Ayrıca, Hamparsum notası da uzun uzadıya açıklanmakta ve bu notayla yazılmış iki eser ve çok sayıda alıştırma verilmektedir.

2- Santuri ve neyzen Ziya Santur'un (1869-1952) ney metodu. 1947 yılında Hüseyin Sadettin Arel'in teşvikiyle kaleme alınmış olan bu dört sayfalık kısacık metin; nota, alıştırma veya örnek içermez. Ney'in üflenmesiyle ilgili olarak saza yeni başlayanlar için bazı pratik ve pedagojik ipuçları verir. Bu yazmanın Latin harflerine transkripsiyonu yapılmış ve tıpkıbasımıyla birlikte Ziya Santur hakkında yapılmış müzikoloji dalında bir yüksek lisans tezinin bir bölümü olarak 1989 yılında İzmir'de yayımlanmıştır [528].

3- Avni Zaimler tarafından 1948 yılında Hüseyin Fahreddin Dede'nin son ney talebesi Nurullah Kılıç'ın yardımlarıyla yazılmış olan metod. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü kütüphanesindedir.

4- Londra'da British Library'nin Şark Yazmaları Bölümünde (Oriental and India Office Collections) [Or. 14611] katalog numaralı elyazması. "Emekli Sigorta Başmüfettişi ve Adana Belediye Konservatuvarı İcra Kurulu üyesi, nazariyat ve ney öğretmeni" Esat Bakırcıoğlu (1930-2002) imzasını taşıyan, 1980'li yılların hemen başlarında kaleme alınmış olan bu yazma eser "Kendi kendine ney üfleme metodu – Türk musıkisinin teorik esasları ve ney üfleme kuralları" başlığını

taşır. Burada verdiğimiz dört adet yayımlanmamış metin arasında gerek şekil gerekse içerik olarak sistematik ve pedagojik bir ney öğretim metoduna en yakın olan metin budur. Üç cilt halinde standart A4 boyutunda pelür kâğıdına daktiloyla yazılmıştır ve 1207 sayfadır (385 + 413 + 409). Neyzen Niyazi Sayın'ın (1927) 1984 yılının tarihini taşıyan bir sunuş yazısıyla başlar. İlk cilt "Nota Bilgisi ve Usuller", ikincisi "Ney Üfleme Kuralları ve Makamlar", üçüncüsü de "Ney Açma (Üretme) Tekniği" başlığını taşır. Bu eser 23 Temmuz 1991 tarihinde bizzat yazarı tarafından British Library'ye bağışlanmıştır. Çeşitli fotoğraflar, şemalar, çizimler, örnek notalar ney ve neyzen figürleri içeren bu ney metodunun 3. Cildinin 92. ve 99. sayfaları arasında ayrıntılı bir fihristi vardır.

Hayri Tümer'in "Ney Metodu"

Hayri Tümer'in elyazması notları "Hazret-i Mevlânâ ve Nây" başlığını taşır. Yazarın elinden çıkmış bir elyazması nüshası özel kütüphanemizdedir. Yazarın metin içinde de belirttiği gibi, yazımı 1964 yılının Mart ayında Ankara'da tamamlanmıştır

[529]

.

Hayri Tümer'in elyazması 19 yaprak, tek tek numaralanmış 38 sayfadır. 20x27.5 cm boyutlarında ince ikinci hamur kâğıda, ney şemalarının bulunduğu sayfalar hariç her sayfasında 27'şer satır olmak üzere siyah mürekkepli dolmakalemle yazılmıştır. Dördüncü sayfa boştur. Sayfalardaki yazılı alan takriben 15x24 cm'dir ve yazmanın birçok sayfası sararmış durumdadır. Hayri Tümer'in rık'a kırması yazısı genellikle özensizdir. Ney şemalarının üzerindeki rakamlar sürhle yazılmıştır. Yeşil sırtlı beyaz karton kapağı tel zımba ile tutturulmuş ve harap durumdadır.

Yazmanın 31, 35, 36 ve 37. sayfalarında sırasıyla Mehmet Önder, Nedim, Nailî-i kadim, Midhat Bahari Beytur, Neyzen Tevfik, Fuzulî ve Arif Nihat Asya'nın Hazret-i Mevlânâ ve neyle ilgili çeşitli şiir ve beyitleri vardır. 38. sayfada ise Mesnevî'nin ilk 18 beytinin Türkçeye Feyzi Halıcı tarafından nazmen yapılmış çevirisi yer alıyor

[530]

. Sayfa 10, 11 ve devamında hem ney yapımını hem de neyin hangi deliğinden hangi sesin çıkacağını göstermek amacıyla yapılmış sekiz adet ney çizimi vardır. 17, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 28 ve 29. sayfalarda ise neyin deliklerinde çıkan perdelere tekabül eden nota çizelgeleri vardır.

Hayri Tümer bu eserini dostu Mehmet Tolgay'a (1914-1995) ithaf etmiştir. Yazmanın 34. sayfasında şöyle bir ibare vardır:

"Bu nâçizâne notumu Mevlânâ ahfadından [torunlarından] Konya posta, telefon, telegraf teknisyeni Mehmet Tolgay Bey kardeşime ithaf ediyorum. Konya'da yetişmek üzere olan ney meraklılarının da istifadelerini temin için Mehmet Bey'in lütûf ve gayretlerini dilerim."

Yazmanın son sayfasında da ithafın sahibi Mehmet Tolgay'ın elyazısıyla şu cevabî teşekkür notu bulunuyor:

"Muhterem Hayri Bey'in yadigâr ettiği ney hakkındaki bu notu için teşekkürlerimi arzeder, ellerinden öpmeyi kendime borç bilirim. – Mehmet Tolgay"

Mehmet Tolgay eski yazıyla kaleme alınmış olan Hayri Tümer'in bu "notunu" 1970'li yılların başında Lâtin harflerine çevirmiş, daktilo edip teksir makinesiyle yirmi otuz adet kadar çoğaltmış ve Konya'da birkaç kişiye dağıtmıştır. Bu notları kullanarak ney öğrenmiş veya üflemiş kimse bulunup bulunmadığını bilemiyoruz. Ayrıca Hayri Tümer'in notlarının ilk iki sayfası, kaleme alındıkları yıl olan 1964'te *Türk Yurdu* dergisinin Mevlânâ'ya ayrılmış özel sayısında kısacık bir makale olarak yayımlanmıştır [531]. Hayri Tümer'in başka yayımlanmış eseri bilinmiyor.

Hayri Tümer'in "Ney Metodu" ve Ney Öğrenimi

Her şeyden önce şu noktayı iyice vurgulamak gerekiyor: Hayri Tümer bu metni dört başı mamur bir "ney metodu" olarak telâkki etmemiştir. Bu metinden birkaç yerde "naçizane notum" olarak söz eder ve onun bir ney hocasının yerini tutacağını ne iddia ne de ima eder. Aksine, son derece alçakgönüllü bir tavırla, bir ilk ve basit girişim olarak gördüğü metninin düzeltilmeye muhtaç olduğunu belirterek:

"Tereddüdü mucip [gerektiren] noktalar olduğu takdirde tavzih [açıklama] ve tenvirini [aydınlatılmasını] memnuniyetle karşılarım"

diye yazar. Eğer faydalı görülürse ney'le ilgili bu metnin adının anılmasına vesile teşkil etmesini Hayri Tümer kendi açısından yeterli görür ve bunu

"...fayda görüldüğü takdirde bir vesile-i tahattür
[hatırlama fırsatı]
ve sebk-i nâm
[adımın devamı]
olur ümidindeyim
"

şeklinde ifade eder. Ayrıca, Hayri Tümer ney'in yapımı hakkında bilgi verdiği zaman da aynı alçakgönüllülükle bu bilgilerin "kabataslak" olduklarını ve ney imali için yeterli olmadıklarını açıkça söyler.

Hayri Tümer'in ilk ve en önde gelen kaygısı bir yandan neyin geleneksel ulviyetini muhafaza ederken bir yandan da yeniyetmelere uygun bir dille seslenmek ve onlara bu çalgıyı tanıtabilmektir. Yani bu metinde salt pedagojik kaygılarla çok muhafazakâr bir ideolojik yöneliş içiçe bulunuyor. "Hazret-i Mevlânâ ve Ney" yazmasının ilk iki sayfası gayet muhafazakâr ve nostaljik bir şikâyetname niteliği taşıyor. Neyin "yabancı", "kozmopolit" ve "dejenere" melodilerin icrasında kullanılabilmesine esef etmektedir Hayri Tümer. Şöyle yazıyor örneğin:

"...bu nadide
[az bulunur]
ve ehlinin elinde paha biçilemeyecek üstünlük ve varlıklar meydana getiren sazın devrimize kadar binlerce müntesibi
[intisab edeni, başvuranı]
ve meraklısı yetişmiştir. Ne çare ki bugün dinlediğimiz bazı neyzenler üslûp, tavır ve ifade kısırlığı içinde bu sazı matlub evsafta
[istenen nitelikte]
dile getiremedikleri için gönül kırıklığı duymamak elden gelmiyor."
[532]

Ney gibi ulviyet ve kutsiyet içeren bir çalgı "ehil" olmayanların, yani ona lâyık olmayan kişilerin eline düşmüş bulunuyor. "Üslûp, tavır ve ifade kısırlığı" da elbette ki ney'i alelâde bir çalgı olarak görenlerin eseridir. Oysa ney'in dejenere olmaması için genç kuşak neyzenlerinin ne yapması gerektiğini hemen ekliyor Hayri Tümer:

"Yeni yetişecek bazı neyzenlerimizin her şeyden evvel musikimizin klâsik dinî ve lâdinî

[dindışı]
mahiyetteki
[nitelikteki]
eserleri, musıki kaide
[kural]
, usul ve makamatını, güfte tatbikatlarını da öğrenerek tatminkâr, bilgili icrakârlıklarıyla ney'in kendine has karakterini muhafaza edebilmeleri candan temenni olunur."
[533]
Ney'in kendine has karakterini muhafaza edebilmek ve bu çalgının icrada dejenere olmasını engellemek için neyzenlerin iyi yetişmeleri gerekiyor. Ney zaten harcıâlem bir çalgı değildir, "avam"a, yani geniş halk kitlelerine seslenmez. "Havass"a, yani yüksek zümreye hitap eden seçkinci, elitist bir çalgıdır ney. Ney'in bu seçkinliğinin korunması da Hayri Tümer'in başta gelen kaygısıdır. Oysa, anlaşılan, işittiği bazı neyzenler bu açıdan kendisini endişeye sevkediyordu:

> "Bugün basit musıki anlayışında olan bir kısım halk kitlelerine hitabeden yabancı radyoların yayınlarından derlenen ve acayip melodilerle meydana getirilen kozmopolit ve dejenere
> [soysuz]
> musıki eserleri birer acibeden
> [şekilsiz, garip yaratık]
> farksızdır. Bu gibi nağme enmuzeclerini
> [örneklerini]
> neyleri ile büyük bir maharet ibraz ediyormuşcasına
> [ortaya koyuyormuşcasına]
> radyolarda dinleten genç neyzenlere de maalesef tesadüf edilmektedir
> [rastlanmaktadır]
> . Bunların birçoğu bu perde canbazlıkları ile kendilerine maddî iştihar
> [ün salma]
> ve istismar
> [sömürme]
> yollarını aramaktadırlar."[534]

## حضرت مولانا و نای



اسکی توران اولکه‌لرنده خراسان ایلنك مرکزی اولان بلخ شهرنده ٦ ربیع الاول ٦٠٤ – ٣٠ ایلول ١٢٠٧ تاریخنده، انسانلق عالمنه خدمت ایتمك اوزره دنیایه گلن بوتون شرقه اسلام متفکری، متصوفی، عالم آدمی مولانا محمد جلال الدین رومی حضرتلری، عائله‌سی افرادیله برلکده برچوق اولکه‌لر و مملکتلری زیارتدن صکره ١٢٢١ یاشنده قونیه‌یه گوچ ایتمشدر. سلطان العلما لقبیله آکیلان پدرلری بهاء الدین حضرتلرینك وفاتی اوزرینه ٢٤ یاشنده ارشاد و تدریسله باشلامشدر.

٥٧ یاشنده، بوتون دنیانك دقت و علاقه‌سنی چکن و حالا ده حیرتله اوقونان (مثنوی) آدلی اولومسز اثرینك ایلك ١٨ بیتنی، هجری ٦٦٢ سنه‌سی رجب آینك اون بشنجی گونی اولان بر گیجه قونیه‌ده یازمایه باشلامش، هجری ٦٦٨ سنه‌سنده اکمال ایتمشدر.

بو اثرك ایلك مصراعلرنده (نای)ی دیله گتیره‌رك اونکله تورك اسلام فلسفه‌سنی، انسانلق عالمنه ایضاحه باشلامشدر.

نای و ربابله ده مشغول اولان مولانا، ایچ عالمنك انگینلکلرنده آلدیغی الهاملرله – وجد و استغراقه حصر، نای دیلندن سویله‌تدیگی معنا عالمنك جوشقون و هیجانلی تظاهرلریله سماع ایده‌رك، رقصله موسیقی‌یی بر آرایه گتیرمشدر.

نای هیچ شبهه یوقدر که ایلك انسانلرك قوللاندقلری آلت اولمقدن اوته، صدالرك بر تونکه نظام شکلنه آلنمه‌سی اولان و انسان صوتنه اك بکزه‌ین بر سازدر.

مولانانك ابدیت عالمنه گوچی، خالقنه ایله وصلتی تأمل ایتدکلری (شب عروس) گیجه‌سی اولان ١٧ ذی القعده، کانون اول، دولتلر قاپانجه‌یه قدر بر جلوه تاریخی مولوی تکیه‌لرنده بیوك عشق، شوق و وجد و نشئه ایچنده تسعید ایدیلیر، کاتب اوقونور، توفیقلر بیتیر، نفیس طعاملر ییلیر، شربتلر ایچیلیر، عارفانه طریقتانه صحبتلر یاپیلیردی. بو تاریخی گله‌نك حالا قونیه‌ده و بعضا ده استانبولده تکرارلانیر.

Hayri Tümer, Hazret-i Mevlânâ ve Ney, sayfa 1.

بو نی اوزرنده بولنان جیقان سسلر (نی سسلری)

(٩) (٨) (٧) (٦) (٥) (٤) (٣) (٢) (١)

(١) نای طبیعی شکلده طوطولدیغی ویونه دلیکلر قاپاندیغی زمان (قابا اینجه صول)
" دیکیم " " " " " " " (قابا گوشت - فا دیه‌ز)
(صوره یه مول)

(٢) بو دلیک یاریمه اچیلوب یاریم قاپانیرسه (زیرگوله - لا یه مول ...)
دلیک تام ه جیه اوفله نیرسه (قابا دوگاه - لا ناطوره‌ل)

(٣) بو دلیک طبیعی اوفله نیرسه (قابا کردی - لا دیه‌ز - سی یه مول)

(٤) طبیعی اوفله نیرسه (قابا سگاه - سی)
دبلیجی اوفله نیرسه (قابا بوسلیک - سی ♮ بو دیلک بوسلیک ♮)

(٥) بو دلیک طبیعی اوفله نیرسه (قابا چارگاه - دو ناطوره‌ل)
" بر آز نیمشی اوفله نیرسه (قابا بوسلیک - سی ♮)

(٦) بو دلیک (قابا حجاز - دو دیه‌ز)، بر آز دیکیم اوفله نیرسه صبا
... (قابا یکاه حجاز - دو دیه‌ز - ره یه مول) [صبا پرده‌ده]
...

(٧) ... اوفله نیرسه (ر یگاه - ره ناطوره‌ل)
نای یاری طوطولوب اوفله نیرسه (قابا حصار - ره دیه‌ز - می یه مول)
... (... ره دیه‌ز)

(٨) نای طبیعی استقامتده طوطولوب اوفله نیرسه (عجم عشیران - فا ناطوره‌ل)
" یانه " " " (قابا عراق - فا دیه‌ز)
" رضا یاتیره " " " (حصار - ره دیه‌ز)
" دلیک طوطولوب اوفله نیرسه (قابا ... - می یه مول)

بو ایضاحات مختصردر. نای نیمنده‌کی صحیفه‌ده دها تفصیلاتلی گوره‌جکلر.

Hayri Tümer, Hazret-i Mevlânâ ve Ney, sayfa 16.

Ney'deki soysuzlaşma tehlikesini Hayri Tümer iki ayrı yerde görüyor demek ki: 1) Yabancı kökenli "soysuz" müziklerin etkisinde, 2) Ney gibi bir sazın şöhret ve maddî çıkar peşinde koşanlar tarafından kişisel emellerine âlet edilmesinde. Hayri Tümer bu metniyle modern ney icralarının eski ve asil mecralarına kavuşmasına katkıda bulunmak istiyor gibidir. Hemen ardından şunu ekler:

"Musıkimiz elbette terakkiye
[ilerlemeye]
müsaittir
[uygundur]
. Fakat bu gibi sakim
[yanlış, bozuk]
yollarla değil. Bu kimselere Mevlânâ'dan ve tarihi musıkimizde bir abide
[anıt]
olarak eserler bırakan üstadlarımızdan teeddüp etmeleri
[utanmaları]
şayan-ı tavsiyedir
[tavsiye edilir]
."
[535]

Özetle, neyzenin hem modern yöntemlerle öğrenim görmesi, ney ve musıki öğrenmesi hem de geleneğe sadık kalması, geleneksel etik ve müzikal değerlere ters düşmemesi, çalgısının temsil ettiği ve taşıyıcısı olduğu ahlâkî ve tasavvufî bütünlüğe uyum sağlaması gerekiyor. Hayri Tümer'in metninin birçok bölümü muhafazakâr bir şikâyetname niteliği taşır. Hayri Tümer bir ney metodu yazarak çalgısının soysuzlaşmasının engellenebileceğini sanmış olabilir.

Pratik musıki öğrenimi konusuna gelince, burada da Hayri Tümer geleneksel öğüt ve anlayışlarla modernite ihtiyacı arasında sıkışıp kalmış görünüyor. Örneğin, üzerinde ısrarla durduğu bir husus da neyzenin sahip olması gereken "ses duygusudur". Hayri Tümer bunu defaatle vurgular ve tayin edici öneme sahip olduğunun altını çizer.

"Ney üfleyebilmek ve arzu edilen sesleri çıkarabilmek için evvel emirde

[her şeyden evvel, ilk iş olarak]

kulak hislerinin gelişmesi lâzımdır. Türk musıkisi seslerini duyamayan kimse bu sazı hakkıyla üfleyemez.”

[536]

Yine aynı şekilde,

“...ney üflemeye başlayan bir müptedi

[yeni başlayan, acemi]

her şeyden evvel kulak duygusuna sahip olmalıdır... makamların icabettirdiği sesleri duyma hassasına

[özelliğine]

sahip olması lâzımdır.”

[537]

Burada Hayri Tümer’in kastettiği basit bir kulak duygusu ve müzikal sesleri duyma ve ayırt etme konusundaki doğal yetenek değildir. Bu basit müzik yeteneği elbette ki tüm müzisyen olacaklar için gereklidir. Ama Hayri Tümer’in asıl işaret etmek istediği, bu temel yeteneğin çok ötesine geçen bir müzikal algı biçimidir. Bir diğer sayfada şöyle yazıyor örneğin:

“ Türk musıkisi semaîdir

[işitmekle öğrenilir]

. Evvel emirde

[her şeyden evvel, ilk iş olarak]

kulaktan dimağa

[beyne]

intikal eden

[aktarılan]

seslere alışmak ve bu sesleri tedarik etmek

[sağlamak]

hassasını geliştirmek lâzımdır.”

[538]

Esas itibarıyla burada kastedilen asırlardan beri bilinen ve kuşaktan kuşağa tekrar edilip duran “şifahî” müzik anlayışından başka bir şey değil aslında. Ney talebesi “makamların icabettirdiği sesleri” kimden duyacaktır? Hocasından, ustasından elbette. Hayri Tümer’in vazgeçilmez telâkki ettiği bu “ses duygusu” içerisinde çeşitli makamların içerdiği perdeler ve bu makamların seyir/melodik özellikleri de vardır.

Özetle söylenen şudur: geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini iyi bilmeden iyi bir neyzen olunamaz. Ama Türk musıkisi nasıl öğrenilecektir

ki? Yanıt da gayet açık: yazıdan ya da kitaptan değil; bir üstaddan, bir ustadan, bir hocadan duyarak ve görerek. “Türk musıkisi semaîdir” cümlesi de bu geleneksel yaklaşımı veciz olarak ifade eder. Gerek genel olarak Türk musıkisinin gerekse ney icrasının ancak kulaktan (“semaî” olarak) öğrenilebileceği, geleneksel öğretim ve intikal sistemi olan *meşk*in, çalgıda usta-çırak ilişkisinin yerini hiçbir şeyin tutamayacağının keskin bilinci, bu yöntemin vazgeçilmezliği, her zaman açıkça söylenmese bile zımnen kabul ediliyor Hayri Tümer tarafından. Ama yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde neyle ilgili olarak bir “metod” yazmaya çalışmaktan başka yapacak bir şey de yoktur artık. Bu noktada ise gelenek/modernlik, ulviyet/gündelik pratik, meşk/kitaptan metoddan öğrenim ikileminde sıkışmış kalmıştır neyzenimiz. [539]

Hayri Tümer Hazret-i Mevlânâ ve Ney metnini yazmak için başvurduğu ve kullandığı kaynakları zikretmez. Yukarıda sıraladığımız ney “metodlarının” hiçbirine herhangi bir atıfta da bulunmaz. Ney icrasıyla ilgili pratik bilgiler içeren salık verebileceği herhangi bir yazılı kaynak da yoktur zaten. Hayri Tümer bu konuda sadece kendi tecrübesini ve üstadlarından gördüklerini yansıtıyor.

Türk musıkisinde kullanılan perdeler ve adları, genel ses sistemi, değiştirme işaretleri vs. gibi teorik konularda ise Hayri Tümer’in zikrettiği tek kaynak Dr. Suphi Ezgi’nin beş ciltlik *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi* adlı kitabıdır. Örneğin Hayri Tümer’in yazmasının 12. sayfasında yer alan ve Türk musıkisinde kullanılması gereken diyez ve bemol işaretlerinin türlerini ve her birinin anlamını gösteren cetvel Dr. Suphi Ezgi’nin kitabından aynen aktarılmıştır [540]. Yani, Hayri Tümer Arel-Ezgi sistemi olarak da adlandırılan bu Türk musıkisi teorik sistemini prensip itibarıyla benimsemiş görünüyor.

Ne var ki, Hayri Tümer tüm müzik teorisi saplantılarından uzak, pratiğe yönelik tecrübeli bir icracıdır her şeyden önce. İcracı, teorik bir müzik sisteminin vaz ettiği perdelerin ve değiştirme işaretlerinin sadece pedagojik açıdan yararlı olduklarını çok iyi bilir. Bunlar sadece kabataslak birer yol gösterici, ete kemiğe büründürülmesi gereken birer iskelettir. Hayri Tümer için asıl önemli olan –haklı olarak– her makamın icrası için gerekli olan

seslerin ve ses aralıklarının icracı tarafından duyulması ve gerek öğrenciye gerekse dinleyiciye aynen aktarılmasıdır. Bu da Hayri Tümer'e göre ancak zamanla ve pratikle edinilecek bir beceridir.

Kaldı ki, ney'in her deliğinden çıkacak sesler konusuna gelince Hayri Tümer Arel-Ezgi ses sistemini ve Türk musıkisi teorik sistemini tamamen bir yana bırakır. Örneğin, bu sistemin nedense yok saydığı fakat ona göre geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde yeri olan Sabâ, Şûrî, Uşşâk, Müberka gibi bazı pozisyon ve perdelerin ney üzerindeki yerlerini ve kullanımlarını açıkça tanımlar ve gösterir.

Neyzenler ve neyzenlik açısından Hayri Tümer'in metninin en ilginç bölümü, kuşkusuz, "Ney'de Ses Çıkarmak" başlıklı bölümdür. Bu bölümde neylerin yapımı, kullanılan kamış cinsleri ve kaliteleri hakkında açıklamalar, iyi üflenmesi için de bazı pratik ipuçları var. Neylerin bakımı ve korunması, geleneksel yöntemlerle ney öğretiminin çeşitli ayrıntıları vs. gibi konularda da ilginç ve başka kaynaklarda rastlanamayacak bilgiler vardır.

Ancak, şu da kesin bir gerçek ki, bu "ney metodu" esas itibarıyla bir ney hocasının yerini tutmayı, talebeye tek başına yeterli olmayı amaçlamıyor. Bu açıdan da, bir yirminci yüzyıl neyzeninin amacı ile Yusuf bin Nizameddin gibi bir on beşinci yüzyıl müzik teorisyeninki arasında çok temel bir fark olduğu söylenemez. Şöyle yazmış Hayri Tümer:

"Benim çok kısa olan bu notlarım elbette ki bir ney meraklısını tam manasıyla tenvir edecek
[aydınlatacak]
ve yetişmesine yarayacak malûmat
[bilgi]
değildir. Bu hususlarda ancak kabataslak bilgiyi vermeye çalıştım."
[541]

Sanırız burada basit bir alçakgönüllülük gösterisinin çok ötesinde, temel bir gerçeğe parmak basılıyor.

# II- METİNLER

# ŞARK MUSIKİSİ

(AVRUPA MUSIKİSİYLE KARŞILAŞTIRMALI BİR DENEME)

Şarklı kavimlerin müziği, müzik beğenileri, ezgi kuralları,

perde bileşimleri hakkında genel bir fikirle birlikte,

başlıca çalgıları hakkında kısaca bilgi verilmektedir.

C. FONTON

(Jeune de Langue de France)

İSTANBUL

1751

# İthaf

Monsenyör Roullé

Jouy Markisi,

Devlet Bakanı ve Bahriye Bakanı

Monsenyör,

Zat-ı âlinizin Şark'ın ilim ve sanatını tanıtmaya yönelik girişimlere duyduğu ilgi, beni Şarklıların müziğine ilişkin bu birkaç yeni gözlemle ilginç araştırmaları size sunma cüretini göstermeye teşvik etmiştir. Bu konuyu –ne denli ilginç olursa olsun– onay ve beğeninizi kazanabilecek mükemmellikte sunabilmiş olmakla övünemem. Ancak, beni harekete geçiren, bu onay ve beğeniye lâyık olma umudu olmuştur. Başka hiçbir onuru aramaksızın, bu çalışmanın amacı zat-ı âlinizin beğenisini kazanıp koruyuculuğu altına girmektir. Şark dillerindeki araştırmalarımın bu ürününün mesleğime sonsuz bağlılığımın bir kanıtı olarak telâkki edilmesi benim için kâfidir. Bu amacıma ulaşma mutluluğu bana nasip olur ve naçiz denemem zat-ı âlinizin lütufkâr bakışlarına mazhar olursa, Monsenyör, en derin saygılarımla, sadık ve alçakgönüllü bendeniz olmaktan gurur duyarım.

Charles Fonton

## Yazarın Önsözü

Adına herkesin övgüler düzdüğü müziğin, bu ilâhî sanatın, yandaşları sayılamayacak kadar çoktur. En barbar iklimlerde bile etkisini hissettiren müziği canlılar evreninin hâkimi olarak nitelesek yeridir. Müzik zevki olmayan ülke yoktur. Ancak bu müzik zevki, tıpkı âdet ve gelenekler gibi ülkeden ülkeye çok değişir. Bu âdet ve gelenek farklılıkları çoğu kez hoşgörüyle karşılanır. En tuhaf âdetlere bile, gerek söz konusu uygarlığın eskiliğinden, gerekse kanun koyucunun yetkisine duyulan saygıdan dolayı hoşgörüyle bakılır. Oysa, müzik ve diğer sanatlar söz konusu olduğunda, yargılarda hoşgörüye pek rastlanmaz. Yabancı ulusların –özellikle de Avrupalı olmayanların– her türlü bilgi ve zevkten yoksun bir kara cehalet içinde yaşadıkları düşünülür. Amacım bu yanlış ve küçümseyici yargıyı hepten ortadan kaldırmak değil, yalnızca Şark müziği[1] hakkında bir fikir vermektir. Bu asil sanatın, onun değerini bilmeyen barbarlarda nasıl varolabileceğini soran eleştirmenlerinin sesini şimdiden duyar gibiyim. Ne diyeceklerini iyi biliyorum: akortsuz bir çalgı keşmekeşine, armonisiz seslere, uyumsuz hareketlerle kaba saba şarkılara, tiz ve pest seslerin garip karışımlarına birbirleriyle ilgisiz perdelerin çorba edilmesine, özetle zevk yerine ürküntü veren korkunç bir senfoniye müzik adı verilebilir mi?

Avrupa dışı müziklerle ilgili genelgeçer kanı budur. Oysa, önyargısız bir eleştirmenin Şark müziğinin de kendi çapında incelik ve güzellikler içerdiğini kabullenmesi gerekir. Bir İtalyan ya da Fransız kulağının bu güzellikleri ancak uzun ve zahmetli bir alıştırma süreci sonucunda algılayabileceği de doğrudur elbette. Ama aynı şeyi bizim müziğimizi dinlemeye yeltenen bir Şarklı için de söyleyebiliriz. Bir Lulli ya da Tartini’nin uyumlu bestelerine tamamen ilgisiz kalırken, meşhur Cantemir’in bir havası onları âdeta vecde getirebiliyor. Bunun için onlara karşı çıkıp zevksizlikle suçlamak mı gerekir? Her insan, içine doğduğu iklimin, atmosferin, havanın etkisiyle değişik eğilimler ve izlenimler edinir; bunun sonucu olarak da belli bir biçimde algılar, düşünür, yargılar ve hareket eder. Aynı ülkenin tüm fertleri, bir tablonun renk nüanslarına benzer küçük farklılıklar dışında, aynı beğeniye sahiptirler. Beğeniyi, ince bir ayırd etme yetisi, titiz bir duygu, bir zihinsel özen olarak tanımladığımızda, istesek de istemesek de bir ulusal beğeni kalıbını kast etmekteyiz. Bu tanımın çeşitli ulusların beğenilerinin karşılaştırılmalarında yeterli olamayacağı açıktır. Fransız beğenisi İtalyandan, İtalyan Almandan, Alman da İngiliz beğenisinden her bakımdan farklıdır. Oysa bunların her biri

“gerçek” beğeniyi temsil ettiği savını ileri sürer. Karar vermek için hiçbir ülkeye ait olmamak, yeryüzünün dört bucağının hiçbirinde doğmamış olmak gerekir. Ancak, güzeli çirkinden, akla uygun olanı da olmayandan ayırt etmek için tüm insanlara ortak bazı aydınlatıcı kural ve bilgiler bulunduğu ileri sürülebilir. Bu itirazın mutlak ve bağımsız gerçekler konusunda geçerli olduğunu kabul ederim. Ancak, birçok şeyin gerçekliği ya da güzelliği göreli veya keyfî değil midir? Kişilerin birbirine zıt fikirlerinin tümünün doğru olması mümkün müdür? İlâhî ışığın bir parçası olan akıl bütün yaratıklarda (insanlarda) aynı mıdır? Yoksa, esiri olduğu bedenin tüm algılarına bağımlı olup, dışarıdan gelen algıların otomatik olarak nakşedildiği bir tabula rasa’ya mı benzer? Elbette öyledir. Nesnelere bakıştaki farklılık fikirlerde farklılaşmaya yol açtığı gibi, bakış açılarındaki yerleşik alışkanlıklar bazı fikirleri benimsemeyi kolaylaştırır.

Bir Hintlinin gözünde güzellik timsali, Hintli kadındır. Oysa bu acayip ve biçimsiz kadın figürüne bakmak, bir Avrupalıya ancak tiksinti verir. Duygu ve beğenilerdeki bu büyük karşıtlık nedendir? Göz aynı göz değil midir? Bu gözlerden birinin sürekli olarak bir optik yanılsama içinde bulunduğunu ileri sürmek komik olmaz mı? Tekrar edelim: bir şeyin güzel olması, onun bir ulusun özellikleri içindeki göreli konumuna bağlıdır. Aynı durum müzik için de geçerlidir. Bazı yabancı seslere alışık olmayan kulağımız onları ilk duyuşunda incinir; sonraları, alışkanlık hasıl olunca bu incinme yavaş yavaş bir okşanmaya dönüşür. Ancak bazen uzun süredir müziğin bir türüne alışmış bulunan bir kulağın, yerleşik algılarının tümünü tersyüz etmeden yeni bir müzik türüne, yeni bir titreşime alışamadığı durumlar da olabilir. Şark müziğinin zevkini bu tür kulaklara tattırabilmek iddiasında değiliz. Onlar için vakit artık çok geç. Kaldı ki, ben Şark müziğinin ne savunucusuyum ne de övgücüsü. Bu müziğin gerçek değerini ortaya koyarken, karşı çıktığım önyargıların taban tabana zıddı bir önyargıya da düşmemek gerekir. Şark müziğinin günümüzdeki durumunu tanıtmaya çalışacağım. Şark müziğini Avrupa müziğiyle karşılaştırmaktaki amacım, iki müziğin güzelliğini kıyaslamaktan ziyade, farklılıklarını vurgulamak olacaktır.

Tasarımı gerçekleştirmek için, sözünü etmek istediğim konuları bölümlere ayırdım. İlk bölümde müziğin kökeniyle Şarklıların bu konudaki düşüncelerinden söz edilecek. İkinci bölümde Şark müziğinin genel tarzı ile Şark’ın çeşitli uluslarının müzik zevkini konu edeceğim. Üçüncü bölümde gerek saz gerekse söz müziğinin kurallarından, dördüncü bölümde de Şark

uluslarının müziğe atfettikleri şaşılası etkilerden söz edilecektir. Sonuç bölümünde ise bu halkların müzik aletleri, bunların kullanımları hakkında kısa bilgiler ve bu aletlerin birer resmiyle birlikte, birkaç havasının elden geldiğince tesbit etmeye çalıştığımız notasını vereceğiz.

Bu küçük yapıt bir çeviri değildir; çeviri olmasına da olanak yoktur. Türkçe ya da Farsça bu konuda ayrıntılı bilgi veren kitap olmadığı gibi, yazılmış çeşitli şeyler de başvuru kaynağı olamayacak denli dağınık ve çelişkilerle doludur. Bunlardan yararlanmak yerine musiki üstadlarından, doğrudan müzik kuramını ve pratiğini elimden geldiğince öğrendim ve aktardım. Konunun, yeniliği itibarıyla okuyucunun ilgisini çekeceğine inanıyorum.

I. Bölüm

Şarklıların Müziğin Kökeni Hakkındaki Görüşleri

Şarklılar, müziği icat etmiş olmakla övünürler. Bu, onların hakkıdır elbette. Nitekim insanla birlikte doğan müziğin, insanlık kadar eski olduğunda herkes müttefiktir. Ancak, gerçeği masaldan pek ayırdedemeyen Şarklılar, müziğin kökenini, evrenin oluşmasına dek olmasa bile, insanın ortaya çıkışından öncesine götürürler.

Söylediklerine göre ilk önce ihtişam ve mükemmeliyetiyle ilâhî bir eser olduğu kuşku götürmeyen evren yaratılmış. Sonra, yeryüzünü canlı yaratıklarla donatmaya karar veren Tanrı, henüz insanı yaratmamışken, yüzyıllar ve binyıllar boyunca yaşayacak tüm fani kullarının bedenlerine can verecek ruhları yaratmıştır. Sonsuz benliğinden çıkan bu ruhlar yaratılır yaratılmaz da Tanrı onlara gök cisimlerinin hareketlerinden oluşan ilâhî nağmeleri dinletir. Bu göksel senfoniyi dinleyen sayısız ruhlardan çoğu bu ezgilerden büyük zevk alır, bazıları ise daha az hoşlanır. Birkaç tanesi ise ilgisiz kalır. İnsanların büyük çoğunluğunun müzikten hoşlanmasının nedeni, Şarklılarca, işte budur. Müzikten hoşlanmayanlara eksik, kusurlu, ya da duygusuz dememizin nedeni de buymuş! Bedenlerine ilâhî müzikten tad almış bir ruhun girdiği insanlara ne mutlu!

Demek oluyor ki Şarklılar yalnızca müziğin değil, müzisyenlerin de kökenini bu biçimde açıklıyorlar. Yanlış ve hayal mahsulü olduğu şüphesiz olan bu açıklamanın aslında hiçbir şeyi açıklayamadığı ayan beyan görülüyor. Her ne ise, Şarklılar, insan ruhunun, müzik zevkinin bu ilk ve en yetkin örneğini, yaratılış sırasında Tanrı’dan aldıklarını ileri sürerler. Ancak insanlar müziği daha sonraları ve ancak tedricen somut olarak tanıyabiliyorlar. Önce doğanın kendisi, farkına varmaksızın sahip olduğu bu

erdemi insana hatırlatır. Kuşların cıvıltısı, rüzgârların tatlı sesi, dere ve çağlayanların çağıltısı insandaki doğal ahenk duygusunu kamçılar.

Burada her müzik aletinin tarihi ya da mucidi üzerinde duracak değilim. Yahut da müziğin doğuşundan itibaren, geçirdiği tüm evreleri, çeşitli dönemlerini gözden geçirecek değilim. Bir ulustan diğerine geçerken, halkların ve devletlerin kaderini paylaşan müziğin Babillilerden İranlılara, onlardan Yunanlılara, onlardan Romalılara, Romalılardan da bize dek geldiği herkesçe bilinir. Bu el değiştirmeler sırasında müziğin ne çok değiştiğini, ne yeni biçimlere büründüğünü tahmin etmek zor değil. Burada eski çağların gizlerini aydınlatmak ve yılların bu konunun üzerine örtmüş olduğu esrar perdesini kaldırmak gibi bir iddiam da yok. Kaldı ki, bu denli kapsamlı bir araştırmaya girişmek bana ancak tüm müzikler hakkında ortak birtakım genel bilgiler sağlayabilir. Dolayısıyla, müziğin doğuşundan bu yana geçen yüzyılların üzerinden cesurca atlayarak, Şark müziğinin gerçek atasının yaşadığı yeni çağların İran'ından söz etmek istiyorum.

[“HOCA” VE “GULAM” EFSANESİ]

Bu büyük müzisyenin adı Hoca'dır2. On beşinci yüzyılda, tüm güzel sanatlarla müziğin hamisi İran Şahı Hüseyin Baykara'nın saltanatı sırasında yaşamıştır. Hoca müziğe tutkundu. Olağanüstü güzel ve parlak sesi ona İran sarayının hayranlığını kazandırmıştı. İran müziğine ilk kez seslerin iniş ve çıkış hareketlerini gösteren gamları o getirmiştir. En iyi şairlerin mısralarını seslendirir, ancak bunları kendisinden başka kimse söyleyemezdi. Şarklılar kendi bilgilerini hep başkalarının cehaletiyle kıyaslayarak ölçer, başkalarına aktaracak bir bilginin de kendilerinden eksileceğini sanırlar. Sanatını herkesten kıskanan Hoca da, kimseye bir şey öğretmezdi. Burada Hoca'yla ilgili bir hikâyeyi anlatmadan geçemeyeceğim.

Hüseyin Baykara'nın zeki, becerikli ve müziğe çok yetenekli bir Arap kölesi vardı. Bu yeteneği geliştirmek isteyen Hüseyin Baykara, köleyi Hoca'nın eğitmesini ister. Hoca'nın kimseye bir şey öğretmediğini de bildiğinden, bir kurnazlık düşünür.

Hoca'ya “güçlü kuvvetli ve çalışkan, fakat sağır ve dilsizdir” diyerek bu Arap köleyi armağan eder. Hoca'nın tam istediği gibi bir adamdır bu. Zira, müziğinin çalınıp kopya edileceğinden korkan Hoca kimseyi yanına yaklaştırmamayı âdet edinmiştir. Armağanı kabul eden Hoca köleyi evine alır, ancak onu doğrudan hizmetine kabul etmeden önce sınamak ister. Adı Gulam3 olan Arap köle, sağır ve dilsiz rolünün gereklerini yerine getirerek tüm sınavları başarır. Son bir sınav da, Hoca'nın tüm kuşkularını gidermeye

yardımcı olur. Sırtı dönük başka bir işle meşgul olan Gulam'ın boş bir anını kollayan Hoca, büyük bir porselen vazoyu olanca gücüyle yerdeki mermerin üzerine atar. Büyük bir şangırtı kopar tabii. Ardından da Hoca bu kıymetli vazoyu kaybetmiş olmanın "üzüntüsüyle" bağırıp çağırır.

Gulam rolünü oynamaya devam eder; bunları duymazlıktan gelir. Bu olaydan sonra Gulam'ın gerçekten sağır ve dilsiz olduğuna kanaat getiren Hoca, artık hiç çekinmeden onun huzurunda çalar, söyler, besteler. Sahibinin bu güveninden yararlanan Gulam, az zamanda müzikte büyük ilerleme kaydeder. Olağanüstü bir hâfızaya sahip olan Gulam, Hoca'nın okuduğu tüm şarkıları ezberine alır, zamanla da Hoca'nın tüm bilgilerini elde eder. Öğreneceği bir şey kalmayınca durumu Padişah'a bildirir. Hüseyin Baykarada bir bahaneyle kendisini sarayına tekrar geri aldırır. Gulam Sarayda, Hoca'dan elde ettiği "ganimeti" ortaya dökmeye başlar. Herkes güzel sesiyle okuduğu şarkıların letafetine hayran olur.

Sarayda bulunduğu bir gün, Hoca'nın kulağı odalardan birinden gelen güzel bir sese takılır. Okunan eserin kendi şarkılarından biri olduğunu anlayınca şaşkınlığı bir kat artar. Odanın kapısını ansızın açar. Sağır ve dilsiz bildiği eski kölesini, kendisini hayranlıkla dinleyen büyük bir kalabalığın ortasında görür. Oyuna getirilmiş olduğunu anlar. Ancak artık iş işten geçmiş; Gulam sarayın nezdinde ona rakip olmuştur. Bunun üzerine Hoca, Padişah'a giderek artık Gulam'la birlikte aynı ülkede barınmasının olanaksız olduğunu, ya kendisini ya da sanat hırsızı Gulam'ı ülkeden uzaklaştırması gerektiğini söyler.

Hüseyin Baykara'nın Hoca'ya saygısı ve sevgisi büyüktür. Ona oynadığı oyunun da aslında tek amacı, Hoca'nın yetenek ve becerisinin kendisiyle birlikte yitip gitmemesidir. Hoca'nın istediğini reddedemeyen Hüseyin Baykara, Gulam'ı İran'dan sürgün eder. Gulam, Seyhun ve Ceyhun nehirlerinin birleştiği yerde, develerinin bolluğu nedeniyle Deve Adası denilen yere yerleşir.

Yaşamının kalan bölümünü orada geçireceğini düşünen Gulam, yine de müzik sayesinde teselli bulur. Boş vakti çok olduğu için yeteneğini gitgide geliştirir. Bu sürgün yalnızlığı sırasında bir deve yavrusunu yanına alır, onu uysallaştırıp ehlileştirir ve ona birçok marifet öğretir. Bu arada deve, yürürken adımlarını Gulam'ın söylediği şarkıya uydurmayı, yani bir bakıma tempo tutmayı da öğrenir. Söz konusu deveye binen Gulam, bir gün komşu köyde kendisini tanıyan birkaç İranlı tüccarla karşılaşır. Bunlar İran'dan Gulam sürgüne gitmeden önce ayrılmış olduklarından, bu pejmürde kılıklı,

saçı başı karmakarışık adamın Gulam olduğuna önce inanmazlar. Bindiği devenin ayaklarıyla tempo tutup yürüyüşüyle şarkının alçalıp yükselişine uyum sağladığını görünce artık Gulam'ın kimliğinden kuşku duymazlar, böyle bir mucize ancak ondan beklenebilir çünkü. Sürgünde bulunmasının nedenini öğrenen İranlı tacirler, Padişah'tan bağışlanmasını temin edeceklerini söyleyip onu vatanına dönmeye ikna ederler.

Gulam, İranlı tacirlerle birlikte yola çıkar. İran'a varıldığında Padişah'a Gulam'ın geri dönmüş olduğu ve bağışlanmasını dilediği haberi ulaştırılır. Hüseyin Baykara da aslında Gulam'ı Hoca'nın hatırı için sürgüne yollamış, o sırada da kendisini geri çağırmayı düşünmektedir. Hemen saraya getirilmesini emreder. Gulam derhal devesine biner ve saraya yollanır. Yolda yeni bestelediği bir şarkıyı söylemekte, deve de adımlarıyla buna uyum sağlamakta ve ayağının her hareketiyle âdeta tempo tutmaktadır. Bütün saray halkı Gulam'ı alkışlarla karşılar. Rakibinin bu zaferini gören Hoca'nın duygularını tahmin etmek zor değildir. Hüseyin Baykara araya girip Gulam'la ikisini barıştırır. Hoca'da bu barışıklık halinin ne denli samimi olduğunu bilemiyoruz, zira bu olaydan az sonra vefat eder. Gulam da ömrünün sonuna dek Şark müziğinin en büyüğü olma sıfat ve şöhretini sürdürür. Şark müziğinin bugünkü ritmlerinin geliştirilmesi hep Gulam'a atfedilir.

[DAHA SONRAKİ MUSIKİŞİNASLAR]

Gulam'dan sonra İran'da Mir Alam, Mir Abdullah, Mir Ali gibi musıkide birçok üstad yetişmiştir. Musıkiyi daha sonraları İranlılardan öğrenen Türkler ise zamanla İranlıları geride bırakmışlardır. Sultan I. Selim, İranlılara karşı giriştiği savaşlar sırasında birçok İranlı müzisyeni İstanbul'a getirtmiş ve âdeta bu yolda bir gelenek tesis etmiştir. Oğlu ve halefi Sultan Süleyman dahil olmak üzere, ondan sonra gelen tüm Osmanlı padişahları İran'a gittiklerinde aynı şekilde hareket etmişlerdir.

Türkiye'de müziğin gerçekten gelişmesi ise IV. Mehmed'in saltanatı sırasındadır. Osman Efendi4 bu dönemde büyük şöhret sahibi olmuş ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bunların da öğrencilerine intikal ettirdikleri musıki sanatı böylece III. Ahmed devrine ulaşmıştır. Bu dönemde, başta Moldavya Prensi Demetrius Cantemir5 olmak üzere birçok şöhretli müzisyen yetişmiştir. Cantemir büyük rağbet görmüş ve hâlâ da zevkle dinlenen birçok Türk eserinin bestecisidir. Lâtince kaleme aldığı ve elimizde bir Fransızca çevirisi bulunan Osmanlı İmparatorluğu Tarihi'nde Prens, Şark musıkisine notayı sokmuş olmakla övünür. Bunu neye

dayanarak ileri sürdüğünü bilmiyoruz, zira ileride de göreceğimiz gibi, Şarklıların bizimki gibi notaları yoktur. Belki de Cantemir bunu söylerken nota deyimini sesleri birbirinden ayırt etmeye yarayan işaretler anlamında kullanmamış olabilir. O takdirde de burada bir ifade uygunsuzluğu olsa gerektir.

Her ne ise, Kantemiroğlu'ndan bu yana müzik bilgisi ilerleyeceğine gerilemektedir. Bir gün tamamen kaybolacağından korkulabilir. Günümüzde musıki ustaları arasında yirmi yıldır kör olan Yorgi6 adlı bir Rum, biri Ömer7 diğeri de Araboğlu8 adında iki derviş ve Musi9 diye anılan bir Yahudi vardır. Müziğin gerek kuramını gerekse icrasını iyi bilen yalnızca bunlardır. Öldüklerinde, ellerindeki bilgiyi de mezara götürecekleri kesindir, zira Şarklılarda notanın kullanılmayışı her şeyi ezberlemeyi zorunlu kılar. Bu da müziği öğrenmeyi ve saklayıp intikal ettirmeyi zorlaştırır.

Şarkıların Musıkideki Tarz ve Tavırları ile
Özel Beğenileri Hakkında

Müzikten hoşlanmayan, müziğe duyarlı olmayan kavim bulunmadığına göre, her halkın da kendine özgü, onu harekete geçiren bir müzik tavrına sahip olması tabiidir.

Gerçekten de, sevecen ve tutkulu İtalyanlar havalarında hep iç çeker ve ihtiraslarını dile getirirler. Canlı ve neşeli Fransız şen şakrak ve neşe dolu havalara meyleder. Atılgan ve sert karakterli olan İngiliz, bu karakterine uygun olmayan bir müzikten zevk almaz. Ağır ve katı Alman ise ince ve tatlı melodilerle titiz armonilerden hoşlanmaz. Aynı paralellik Şarklılar için de söz konusudur. Âdet ve geleneklerinde bizden çok uzak olan Şarklıların müzikleri de Avrupa müziklerinin hiçbirine benzemez. Eski Yunan ve Romalıların müziklerini maalesef iyi tanıyamıyoruz. Ancak bu müziklerin kalıntılarının Şark müziği içinde yaşamakta olduğunu söylemek yanlış olmaz. Güzel sanatların tümünde hep durağan olan, hiçbir zaman ilerleme kaydetmeyen Şarklıların müzik alanında da eskilerden aldıklarını aynen muhafaza ettiklerinden kuşku duymuyorum.

Bu izlenimi güçlendiren bazı somut ipuçları da vardır: Şark müziğine hâkim olan basitlik ve doğallık; Şark kavimlerinin tümünün müzikte aynı zevkli paylaşmaları; eski yazarlarda adı geçen ve bugün dahi Şark'ta sözü edilen bazı havalar ve danslar. Bunlar birer kesin kanıt olmasa bile iki müziğin akrabalıkları konusunda güçlü ipuçları oluştururlar. Her ne ise, Şark müziğinin dinlenemeyecek denli kötü olduğu doğru değildir. Onun da

kendine göre güzellikleri vardır elbette. Ancak bunu sözlerle ifade etmek güç.

Genel olarak Şark müziğinin içli ve dokunaklı olduğu söylenebilir. Asya'nın ruhuna uygun olarak cansız ve gevşektir. Onda bizim müziğimizin hızıyla hayatiyetini bulamazsınız. Şark müziğinin bizce en büyük kusuru monotonluğudur. Oysa müzik her türlü izlenimi yaratabilip tüm duyguları harekete geçirebilmelidir. Şark müziğine egemen olan tekdüzelik ise buna engeldir. Bu müzik bir tek duygumuzu harekete geçirir; benliğimizin bir bölümü ona âdeta yabancı kalır. Şark müziği özellikle kromatik diziyi kullanır. Dolayısıyla da belki tüm müziklerden daha derin, duygulu ve dokunaklıdır. Ancak bu duygu, müziğin uyandırabileceği binlerce duygudan yalnızca biridir. Değişmediği takdirde de zamanla baygınlık ve iç sıkıntısına dönüşür.

Bir müzik, ne denli güzel olursa olsun eğer tekdüzeyse, dinleyende hep aynı izlenimi yaratıyorsa, bir süre sonra artık onun ruhunu harekete geçirmez ve onu uyutur. Bu kaçınılmazdır. Uykuyu bizde özellikle tevlit eden, Şark müziğinin alışık olmadığımız âdeta kadınsı yumuşaklığıdır. Avrupalı kulaklara uyarıcı olarak ara sıra daha sert, diri ve erkeksi nağmeler, hüzün yerine neşe gerekir. Şarklı uluslarsa bunun aksi duygulardan hoşlanırlar. Şarklılarla bizim aramızdaki bu karakter ve zevk farklılığı, doğal olarak müzik ve sanata da yansıyor. Müziği hepimizin sevdiğini ve bu noktada birleştiğimizi ileri sürmek, bu bakımdan boşunadır; aynı tablonun içine uyumsuz figürler koymaya çalışmak olur. Şark musıkisi, meraklılarınca, sakin sakin akan ve tatlı şırıltısıyla ruha hitap edip onu yatıştırıp uyutan bir dereye benzetilir. Aynı benzetmeyi, affınıza sığınarak kullanacak olursam, Avrupa müziği de sularını bilinçle akıtan, onları suladığı toprakların gereksinmesine göre ayarlayan, geçtiği her yere de bolluk ve refah götüren büyük ve görkemli bir nehirdir. Benzetmenin doğruluğuna işin erbabı karar verir.

## II. Bölüm

## Şark Müziğinin (Genel) Kuralları

Bizim sanatımız ilke ve kesin kuralları olan bir sanattır. Şarklılardaysa, alışık olduğumuz yöntemlerle açıklık ve kesinliği aramamak gerekir. Bizim gerek saz gerekse söz müziği için kullandığımız yöntemleri Şarklılar bilmez. Diyezlerin, bemollerin, senkopların çeşitli düzenlerini bilmedikleri gibi, seslerin doğasının fizik ve geometrik temellerinden de habersizdirler. Titreşim kuramı, titreşimlerin uzunluk ya da kısalığının titreşen tel'in

(cismin) uzunluğu, kalınlığı ya da gerilimiyle ilişkisi, bir sesin bir diğeriyle ilişkisi yani uyum ya da uyumsuzluğu, titreşimlerin oranlarını ifade eden ve seslerin sekizli, beşli, dörtlü, üçlü vb.'ye bölen 1'e 2, 2'ye 3, 3'e 4 gibi oranları ve bu gibi konuları açıklamalarını beklememek gerekir.

Bu gibi kuramsal bilgilerin, aslında pratiği pek etkilemediğini biliyoruz. Bizim müzisyenlerimizin bile pek azı bir eserin bestesinde ya da icrasında gördüklerini bu yollarla açıklayabilirler. Müziğin fiziksel ya da matematiksel yönleriyle ilgilenmezler. Onlara göre bu konularda tek yargıç kulaktır. Uyum ve melodilerin hoşa gitmesi onlara yeter. Bu uyumların nedenlerini araştırmayı gereksiz görürler. Dolayısıyla, Şarklı müzisyenleri bu konulardaki bilgisizlikleri dolayısıyla yargılamak istemem. Batılı müzisyenlerin de bu soyut hesapları bildiklerini söyleyemeyiz. Ancak, Şark müzisyenleri seslerin arasındaki uyum kurallarını bilmediklerinden, çok kısımlı müzikten[10], uyumların birli, üçlü, beşliye ve oktava bölünmesinden, basit ve çift kontrpuandan, yani bizim müziğimizin esas ve temelini oluşturan şeylerden tamamen habersizdirler. Bir Şark musıkisi icrasında ne bas, ne tenor, ne soprano duyulur. Tüm çalgılar unison (birlik) halinde, âdeta tek çalgıymışçasına aynı şeyi çalarlar. Halbuki Avrupa müziğinde uyumların dörde bölünmesi, oktavlarıyla birlikte sekiz ayrı müzik partisi verir. Bunların ayrı ayrı aletlerce çalınması halinde de, esas uyumun varlığı dolayısıyla ortaya ahenkli bir bütün çıkar.

Avrupa müziğinin bu avantajı, Şark müziğiyle karşılaştırmayı olanaksız hale getirmektedir. Söz konusu avantaj son derece önemlidir. Müziğe açıklık ve ışık getiren odur. Şarklılarınsa ondan tamamen habersiz oldukları kuşkusuzdur. Müziğin nesnesi bir olduğuna göre, Şarklılar da bizle aynı hammaddeyi, aynı sesleri kullanırlar. Farklı olan bunların bileşimidir. Bizde bu bileşimi doğuran sanattır; Doğu'da ise rastlantı, ya da olsa olsa alışkanlık.

[PERDELER]

Şark musıkisinde, tıpkı bizdeki gibi 7 ana ses vardır. Bunlara Farsça adlar verilmiştir:

Yegâh Aşiran Arak[11] Rast

Dügâh Segâh Çargâh

Bunlar Fransızların Do[12], Re, Mi, Fa, Sol, La, Si ve Almanların A, B, C, D, E, F, G'lerine tekabül eder[13]. Ancak Şarklılarda Do sesi olarak bir tek bu oktavdaki Do sesi vardır ve çalgılarında Re'den daha pest bir ses bulunmaz. Bunun tek istisnası kemandır. Bizdekinin aynı olan bu çalgıda,

en kalın telin Do’suna tıpkı bir oktav tizi gibi Çargâh adı verilir. Tüm diğer perdelerin adları oktavına göre değişir. Nitekim, ilk oktavdaki Re’ye (Yegâh), ikinci oktavda Nevâ adı verilir. Aşiran’ın oktavına da Hüseynî. Böylece perdeler şunlardır:

Yegâh14 Aşiran Arak (Irak)
Rast
Re, D Mi, E Fa, F

Sol, G

Dügâh Segâh Çargâh

Nevâ

La, A    Si, B    Do, C

Re, D

Hüseynî Eviç Gerdaniye Muhayyer

Tiz Segâh

Mi, E    Fa, F    Sol, G    La, A

Si, B

Tiz Çargâh Tiz Nevâ Tiz Hüseynî

Tiz Eviç

Do, C Re, D Mi, E

Fa, F

Bu tam perdeler dışında Şarklıların Nîm adını verdikleri yarım tonlar vardır. Nîm Farsça yarım demektir. Bu sözcük, genel bir biçimde hem diyez hem de bemoller için kullanılır. Ancak bu perdeler de, bulundukları ses aralıklarına göre özel adlar alırlar. Durumu, bulundukları sekizliye (oktava) göre değişik adlar alan tam perdelerin durumuna benzer. Ne gariptir ki, Şark müziği bizim müziğimizden daha çok sayıda ses ihtiva ediyor. Bu olağanüstü durumun gerçekliğine inanmak için Tanbur adını verdikleri çalgıyı incelemek yeterlidir. Bu çalgının sapında ses aralıklarının bölünmesi madenî ya da kirişten bir bağla gösterilmiştir. Birinci perdeyle ikincisi (yani Yegâh'la Aşiran) arasında Nîm, yani yarım ton yoktur. Ancak ikincisiyle üçüncüsü (yani Aşiranla Irâk) arasında iki tane, Irak'la Rast arasında da iki tane vardır. Bu, Hüseynî'ye kadar böyle devam eder. Hüseynî'den yukarıda ise, sonuna dek, tam perdeler arasında bir tek Nîm vardır.

Perde sayısının her oktavda aynı olmaması, bu bölümlemenin garipliğiyle düzensizliğinin bir diğer göstergesi. Meselâ Yegâh ile Aşiran arasında hiç yarım ses yokken, bunların tam bir oktav tizi olan Nevâ ile Hüseynî arasında iki tane vardır. Buna ek olarak, ilk oktavda her ses arasında iki Nîm varken, buna tıpatıp uyması gereken ikinci oktavda ise yalnızca bir tane vardır. Ancak, Şark musıkişinaslarının biraz akıllıcaları her oktavda aynı sayıda Nîm ses olduğunu, ancak bunlardan bazılarının havaların hiçbirinde kullanılmadıkları için tanbur'un sapına konmadıklarını ileri sürerler.

Bu düzensizlikler bir yana, yukarıda da söylediğimiz gibi Şarklıların bizden daha çok sayıda yarım sese sahip oldukları bir gerçektir. Bizim oktavımızda beş yarım ses vardır; iki tam sesin arasında da birden fazla yarım ses yoktur. Ancak, şu da bir gerçektir ki, bir tam ses aralığını ortasından ikiye bölersek ortaya bir tek yarım ses çıkarmış oluruz; oysa bu aralığı birkaç kısma bölersek ortaya çıkan yarım ses olmaz, üçte bir ya da çeyrek ses olur. Bu sesler bizim için anlamsızdır. Onları ne bilir ne de kullanırız. Ancak Şark musıkisine zengin karakteri veren de bu seslerdir; bir sesten diğerine, bir renk tonundan diğer bir renk tonuna geçer gibi, hissettirmeden, nüanslarla geçilmesi Şark havalarının gereği gibi notaya geçirilmesine engel olmaktadır. Bu geçişler, küçük tonlar, konuşurken doğal olarak çıkarılan sesler müziğimizde yoktur; onları yazıya geçirme

olanağından da, yeni işaretler ya da değişik bir porte sistemi icat olunmadıkça mahrumuz. Rumlar, kendilerinin Eski Yunan'dan kalmış bazı işaretlere de sahip olduklarını ileri sürerler15.

[TÜRK MUSİKİSİ VE NOTA YAZISI]

Gerçekte bir parçayı notaya almak mümkün olsa bile, bir Avrupalının çalacağı bu parçayı bir Şarklının tanıyıp algılaması mümkün olmaz. Çünkü her notaya, her sese, Şark'ın özel çeşnisini katmak gerekir ki; bunu da ancak o musıkiye hakkıyla vâkıf olanlar yapabilir. Bu musıkiyi notaya almayı denemiş olanlar16 hep bu sorunla karşı karşıya kalmışlardır. Bu parçalar, notaya alındıkları biçimde çalındıklarında tanınmaz hale gelir; süs ve çeşnilerini, kendilerine mahsus lezzetlerini yitirirler. Notaya almış olduğum Arap, Türk ve Rum havalarında, bu sakıncayı ortadan kaldırmış olduğumu ileri süremem. Onları büyük bir özenle kâğıda dökmüş olmama rağmen, sözünü ettiğim bu özel lezzetin eksikliği icrada hissedilecektir.

Şarklılar nota kullanmasını bilselerdi, bu hem kendilerine hem de musıkilerini öğrenmek isteyen yabancılara çok yararlı olurdu. Oysa onlar bu olanaktan habersizdirler. Antik17 kökenli musıkilerinin ayırdedici özelliğidir bu notasızlık. Antikçağda, sesin yükseliş ve alçalışını gösteren bazı işaretlerin var olduğu biliniyor. Bugünkü notasızlık ise Şark musıkisinin ilerlemesine büyük bir engeldir18. Gerçekten bilim için yazı ne ise, musıki için de nota odur. Usta bir şairin dediği gibi yazı, fikir ve düşüncelerin aslına sadık bir tablosu gibidir. Geçmişten miras olarak devraldığımız bilgiler bize yazıyla aktarılmasaydı ve onları her an zenginleştirmek olanağından mahrum bulunsaydık zihnimizle kültür evrenimiz ("les lumiéres de l'esprit humain") son derece kısıtlı kalırdı. Musıkide notanın işlevi için aynı yargı geçerlidir. Nota, ne kadar güzel bir icattır, bir düşünün! Bu sessiz lisan, güzel sanatların geliştiği tüm Avrupa ülkelerinin ortak dilidir. Notanın değerini bilmeyen Şarklılar ise onsuz yaşarlar. Gerçekte yaparlar da. Ama ne pahasına? Güvenebilecekleri tek şey hâfıza olduğundan musıkiyi öğrenmekte büyük zorluklarla karşılaşırlar. En mahir müzisyenleri bile Peşrev adı verilen havalardan ancak yüz kadarını bilirler ve bunları bir üstadın yanında yıllarca emek vererek öğrenirler. Bu öğrenim, bilinmeyen Peşrev kalmayıncaya dek devam edebilir.

Şark musıkisini öğrenmekteki güçlüğün ana nedeni öğretim yöntemleri değil (o da ayrıca ele alınması gereken bir konudur) notasızlıktır. İşte bu olanaksızlığı bir biçimde telafi etmek içindir ki, Şarklılar her ses ve yarım sesin oktavlarına yukarıda da gördüğümüz gibi değişik isimler verirler. Yine

aynı nedenle Şark musıkisinin ölçü ve ritmleri bileşik ve karmaşık bir görünüm arzederler. Aslında bu ölçüleri bizimkinden yapı itibarıyla pek farklı değildir. Tam ve eksik olmak üzere iki zamandan oluşur19. Ancak, nasıl bizde notanın biçimiyle niteliği onun zaman değerini tayin ediyorsa, Şarklılar da bunun muadili olarak ritm ve ölçü vuruşlarında –gereken yerlere es işaretleri de koyarak– nota uzunluklarını belirtmeyi düşünmüşlerdir20. En güçlü hâfızadan bile silinebilecek eserleri hatırlamalarına yardımcı olmaktadır bu.

[USULLER]

Ölçüler eller dizler üzerine sırayla vurularak, sağ dizden başlayarak icra edilir. Bizim “la, la, la” mız yerine İranlılar Ten, Tene, Ten; Türkler de Düm, Te, Ke, Düm derler. Bunlar icra edilen eserin notaları gerektirdiğince tekrar edilir. Düm’ler sağ diz, Tek’ler de sol dize vurularak icra edilir. Te-Ke’ler ise biri sağ diğeri sol dize vurulan iki heceye bölünür.

Usul adı verilen bu vuruşların çeşitleri aşağıda gösterilmiştir. Meraklıları tatmin amacıyla bu usulleri hem Türk hem Lâtin harfleriyle yazdım. Bu ölçü ya da usullerin her birinin adını da başına yazdım21.

Sofyan<br>
Düm Te Ke

Sade Düyek<br>
Düm Tek, Tek<br>
Düm Tek

Çifte Düyek<br>
Düm Tek, Tek<br>
Düm Düm Tek<br>
Te Ke

Devr-i Revan<br>
Düm, Düm Tek<br>
Düm Tek, Tek

Sengin Semaî<br>
Düm, Te Ke<br>
Düm Tek

Aksak Semaî<br>
Düm Tek, Tek

Düm Tek

Yürük Semaî
Düm Tek, Tek
Düm Tek
Nîm Devir
Düm, Düm Tek
Düm Tek
Tek Ke
Te Ke
Fahte
Düm Tek
Düm Tek
Te Ke
Te Ke
Devr-i Kebir
Düm, Düm Tek
Düm Tek, Tek
Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Aksak Fahte
Düm Tek
Düm Tek
Te Ke
Çenber
Düm Te Ke
Düm, Düm Tek
Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Berefşan
Düm Tek
Düm Tek
Düm Tek

Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Lenk Berefşan
Düm Tek
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke

Fetih
Düm Tek
Düm Tek
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Frenkçin
Düm, Düm, Düm, Düm, Düm

Te Ke
Te Ke
Te Ke
Te Ke

Frengi Fer'i
Düm, Düm, Düm
Düm, Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Te Ke
Evfer
Düm, Te Ke
Te Ke
Düm Tek

Evsat
Te Ke
Te Ke
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Düm, Düm

Hezeç
Düm, Düm, Düm Tek
Düm, Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Te Ke
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Hafif
Düm Tek, Tek
Düm Tek, Tek
Te Ke
Düm Tek, Tek
Düm Te Ke
Düm, Düm Tek
Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Tek Zarb
Tek, Tek, Tek
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Düm, Düm, Düm

Ceng-i Harbî
Düm Tek, Tek
Düm Tek, Tek
Düm Tek, Tek

Remel
Düm Te Ke
Düm Te Ke
Te Ke
Düm Te Ke
Düm Tek, Tek
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Nîm Sakîl(22)
Düm Te Ke
Düm Te Ke
Te Ke
Düm Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Sakîl
Düm Te Ke
Düm Te Ke
Te Ke
Düm Te Ke
Düm Tek, Tek
Düm, Düm Tek
Düm Tek, Tek
Düm Te Ke
Düm, Düm Tek
Te Ke

| | | |
|---|---|---|
| Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Te | Ke | |

Muhammes

| | | |
|---|---|---|
| Düm Te | | Ke |
| Düm Tek | | |
| Düm, Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Te | Ke | |

Zencir

| | | |
|---|---|---|
| Düm | Tek, Tek | |
| Düm, Düm | Tek | |
| Te | Ke | |
| Düm | | Tek |
| Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Te | Ke | |
| Düm, Te | | Ke |
| Düm, Düm | Tek | |
| Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Te | Ke | |
| Düm, Düm | Tek | |
| Düm | Tek, | Tek |
| Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Te | Ke | |
| Düm | | Tek |
| Düm | | Tek |
| Düm | | Tek |
| Düm | | Tek |
| Te | Ke | |
| Te | Ke | |

Hâvî

Düm, Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Te Ke
Düm, Te Ke
Te Ke
Düm Tek
Düm, Düm, Tek Ke
Te Ke
Düm, Te Ke
Düm, Düm Tek
Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Te Ke
Düm Tek, Tek
Düm Tek, Tek
Düm Tek
Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Zarb-ı Fetih

Düm Tek, Tek
Düm Tek, Tek
Te Ke
Düm Tek, Tek
Düm Tek
Düm Tek
Düm, Te Ke
Düm Tek
Düm, Te Ke

Te Ke
Düm, Te Ke
Te Ke
Düm Tek
Düm, Düm, Düm Te Ke
Te Ke
Düm, Te Ke
Düm, Düm Tek
Te Ke
Düm Tek
Te Ke
Te Ke
Düm Tek, Tek
Düm Tek, Tek
Düm Tek
Düm, Düm Tek
Te Ke
Te Ke

Birçok usulde Düm Tek'lerin sayısı aynıdır. Ancak bunlar, o usullerde değişik uzunlukta notalara tekabül ederler. Biri bir dörtlük uzunluğundaysa, bir diğeri iki dörtlük ya da bir sekizlik değerinde olacaktır. Usuller böylece birbirinden farklılaşırlar.

[“ŞARKTA” BESTECİLİK]

Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce en uygun usulü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usul âdeta eserin döküleceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında usul ve melodi birbirleri için yaratılmış bir bütünün ayrılmaz parçaları olacaklardır. Yukarıda da söylediğim gibi Şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri âdeta hâfızalarını tazeleyen bir nota görevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerini dizlerine vurarak usul vuran kâh kudümlerle usul vuran biri bulunur. Bu da icracılara güven verir, onları yönlendirir. Ancak bazı büyük üstadlar usulü vururken sıkça onu tanınmayacak bir kılığa sokarlar. Ölçüyü bozmak asla caiz değildir. Yaptıkları, sıradan müzisyenlerin beceremedikleri ve nağme adı verilen inceliklerle ahenkli süslemeler kullanmaktır. Şark musıkisinin en büyük başarısı da zaten bir sesten diğerine bu hissedilmez geçkilerle modülasyonlardır. Kaldı ki bu musıki hiçbir pozisyon kuralına uymaz. Şark musıkisi majör ve minör ton ayrımını tanımadığı gibi, bizde donanıma

konan belli sayıdaki diyez ve bemolleri de bilmez. Şarkılar bunları hep el ve kulak yordamıyla tayin ederler. Bütün bunlara rağmen bir peşrev bestelemek sanıldığından çok daha zordur. Bu zorluk, yerli musıkişinaslar içindir; yoksa yabancılar için söz konusu olan zorluk değil imkânsızlıktır. Şark musıkisine beste yapacak derecede vâkıf bir yabancıya bugüne dek rastlanmamıştır.

Bir peşrev bestelemek için, o ana dek bestelenmiş peşrevlerin tümünü bilmek gerekiyor. Eğer yeni yapılan peşrev öncekilerden birine benzerse, derhal intihal damgası vurulur. Şarklılara affedilmez bir suç olarak görülen intihale aslında Şark'ta her yerden daha az rastlanır. Usulün, bestecinin kullanacağı ana örgü olduğunu yukarıda belirtmiştik. Diğer yandan üzerinde bestelenmiş birçok peşrev bulunmayan usul yok gibidir. Yeni bir peşrev yapmak isteyen; melodi, ahenk ve geçkilerinin ne o usulde ne de başka usullerde bestelenmiş peşrevlerin hiçbirine benzemeyen bir eser meydana getirmek zorundadır. Şarklıların ne denli titiz oldukları buradan anlaşılıyor. Nitekim bir ya da iki eser meydana getirmenin bestecinin adını ölümsüzleştirmeye yettiği bu evrende günümüzde beste yapan yok gibidir. Musıkişinaslık mesleğinin çapını daha da daraltan ögelerden biri de, usuller dışında, Şarklıların bir diğer musıki gereci olan terkiplerdir. Bu terkipler basit ya da karmaşık ses bileşimleridir. Şarklıların bu bileşimlere verdikleri çok çeşitli adları burada zikretmeyi gereksiz bulduk. Terkip sayısı, yenileri icat edildikçe hep artmıştır. Bu sayı bugün 52 civarındadır. Bu terkipleri, bestelenecek eserin kumaşının alındığı bir dükkâna benzetebiliriz. Sanatsal beceri de bu kumaşın uyumlu ve simetrik bir giysiye dönüştürülmesidir. Bestecinin başarısında terkip bilgisinin yanı sıra doğallık ve belki de en önemlisi sağlam bir hâfıza rol oynar. Müzik yazısının yokluğunda, müzisyenin beş ya da altı kısımlı bir eserde kendini tekrar etmemesi için şarttır bu. Bu eserler çoğu kez dört bölümden oluşur23. İlkine serhane, ikincisine mülâzime, üçüncüsüne mıyanhane, dördüncüsüne de son hane denir. Bu dört bölümden sonra sık sık semaî adı verilen ve bizzat eserin bir bölümü gibi olmayan bir parça gelir ki, İtalyan sonatlarının sonundaki presto bölümüne benzetebiliriz. Daha canlı ve hızlı bir ritmle icra edilen bu son parçanın işlevinin dinleyiciyi müziğin büyülü uykusundan uyandırmak olması pek mümkündür. Aynı yöntem, bir parçanın icrasına başlanmadan da uygulanır. İcraya taksim adı verilen ve çalınacak eserle aynı tonda24 olması gereken bir fanteziyle başlanır. Çalınacak esere bir tür geçiş olan bu parça bir tek müzisyen tarafından çalınırken, konsere iştirak eden diğerleri

taksimin dayandığı karar sesini çalarak bir tür basso continuo oluştururlar25. Aynı tonda çeşitli süslemelerle bezenmiş, saatlerce sürebilen taksimler yapan sazendeler vardır. Musıkişinasın yetenek ve zevki bu taksimlerde kendini gösterir26. Bunlarda sazende, peşrevlerde olduğu gibi belirli bir usulü izlemek zorunda olmayıp, ölçüye bağımlı değildir. Dilerse bir usulden diğerine geçebilir.

Bazı Şarklıların musıkiye ilişkin ilginç bir gözlemini burada aktarmadan geçemeyeceğim. İnsanoğlu her zaman aynı ruh haliyle aynı bedensel zindeliğe sahip olmadığından, musıkinin daha etkili olabilmesi için içinde bulunduğumuz durum ve eğilimlere mümkün olduğunca uyum sağlaması gerekmektedir. Bu yüzden Şarklılar tonları dört sınıfa ayırmışlardır: İlki güneşin doğuşuna tekabül eder; ikincisi kuşluk vakti, yani öğleden iki saat öncesi içindir; üçüncüsü ikindi, yani öğleden üç saat sonrası; dördüncüsü de yatsı, yani güneş battıktan birkaç saat sonrası içindir. Musıki üstadları buna titizlikle uyarlar ve icra edecekleri eserleri günün o saatine uygun bir tondan seçerler. Gerek akıl gerekse tecrübe insanların çeşitli zamanlarda farklı biçimde etkilendiklerini gösterir. Her an değişen duygu ve düşüncelerimiz arasından hercai mizacımıza o an en uygun olanını seçip bizi sürükleyebilen bir musıki ne büyük bir şaheserdir! Bu denli mükemmel bir musıki insan ruhunda yapmayı amaçladığı etkiyi mutlaka gerçekleştirecektir. Aslında gerçekleşmesi olanaksız olan bu tasarıyı düşünebilmiş olan Şarklıları kutlamak gerekir. Bu da Şarklıların insan ruhunu ve tutkularını derinlemesine anlayıp bildiklerini gösterir.

Şu ana dek söylediklerimiz hep saz musıkisiyle ilgiliydi. Ancak ses musıkisine de bunları aynen uygulamakta bir sakınca yoktur, zira bu ikisi birbirinin aynıdır. İcrada saz sese refakat ederse, ses de saza refakat eder; bu ikisi ayrı partileri değil, unison olarak aynı nağmeleri icra ederler. İcra sırasında sazlar sesleri bastırmaktan kaçınmalı, buna karşılık da hanendeler detone olmamaya titizlikle dikkat etmelidirler. Sazlara göre detone olurlarsa dinleyici bunun hemen farkına varır.

Şarklıların okuyuş üslûbu bizimki kadar sanatlı olmayıp, daha basit ve doğaldır. Manzum olan şarkılarının ana konusu aşktır. Bir fikir verebilmek amacıyla birkaç tanesini notaya aldık. Meslekleri okuyuculuk olanlara ‘hanende’ denir. Hanende kelimesi zaten Farsçada ‘okuyan’ demektir. Aralarında çok güzel bir sese sahip olanlar vardır. Şarklılar ince ve tatlı seslere değil, en üst oktava dek çıkabilen güçlü ve hacimli seslere rağbet ederler.

Şark musıkisi konusunu kapatmadan, bir de Şarklıların musıkiye atfettikleri doğaüstü etkilerden söz etmek gerekir. Bizlerle tam tamına hemfikir oldukları tek konu belki de budur. Musıkiye biz de mucizevî bir kuvvet olarak bakarız. Bunu bilmeyen olmadığı gibi, kitaplar bu olağanüstü etkilerden örneklerle doludur. Dolayısıyla bu hususta fazla durmayacağım. Küçük bir musıki kitabında okumuş olduğum bir hikâyeyi aynen buraya nakletmekle yetineceğim.

[SAFİYÜDDİN'İN "MARİFETLERİ"]

Büyük musıkişinas Safiyüddin Abdülmümin'in27 zamanında Kahire kentinin alim ve kadıları, devlete ve yönetime zararlı olduğu gerekçesiyle musıkiyi tamamen yasaklama kararı alırlar. Mısır Sultanı'nın rızası alınır. Ferman yayınlanmak üzereyken, bunu haber alan Safiyüddin, Sultan'ın huzuruna çıkarak bu masum ve hoş sanatın yasaklanmasıyla halkının neler yitireceğini izaha çalışır. Ancak Sultan'ın kararı kesindir. Safiyüddin, Sultan'ın kararına karşı çıkmamakla birlikte, ondan ferman yayınlanmadan önce kendisine musıkinin mucizevî gücünü kanıtlayabilmesi için son bir fırsat verilmesini diler. Sultan'a şöyle seslenir: "Emredin, bir deveyi 40 gün aç ve susuz bıraktıktan sonra huzurunuza getirsinler; devenin bir yanına su koysunlar, diğer yanında da, izninizle kendi bestem olan bir şarkıyı okuyayım. Eğer hayvan musıkinin zevkine kapılıp susuzluğunu unutursa, musıkinin düşmanları bile bu sanatın güzelliğini ve gücünü teslim etmek zorunda kalmazlar mı? Yok tersi gerçekleşirse, musıkiyi kendisine layık görülen akıbete terketmekte bir sakınca görmem."

Sultan bu sınava razı olur. Güvenilir adamlarını 40 gün aç susuz bırakılması için devenin başına nöbetçi olarak koyar. Bu sürenin bitiminde deve huzura çıkarılır. Avlunun bir yanındaki havuz da suyla doldurulur. Deve bunu görür görmez hizmetkârların elinden kurtulup havuza doğru koşar. Tam o anda da Safiyüddin o mükemmel eserlerinden birini okumaya başlar. Suyun başına yaklaşmış bulunan deve bu sihirli nağmeleri duyunca durur ve kulak verir. Safiyüddin bir an şarkıyı kesince deve suyu içmeye başlar, şarkı yeniden başlayınca başını kaldırıp kulak kesilir. Bu birkaç kez tekrarlanınca orada bulunanlar şaşkınlık içinde kalırlar. Bu durumu balkondan izlemekte olan Sultan da Safiyüddin'e ve musıkiye hayranlığını gizleyemez; musıkiyi yasaklamaktan caydığı gibi, tebasının musıkiyle daha yoğun bir biçimde meşgul olması için emirler verir.

Şark musıkisine ilişkin bilinmesi gereken belli başlı hususlar bunlardır. Konunun bütün yönlerini tüketmiş olduğumu söyleyemem. Yalnızca en

önemli noktalara temas etmekle yetindim. Konuyu daha derinlemesine irdelemek isteyenlerin çok miktarda malzeme bulabileceklerinden kuşkum yok. Bu küçük denemede kendime çizmiş olduğum planı tam manasıyla gerçekleştirebilme başarısını da benden sonra geleceklere bırakıyorum. Bu başarıya bir katkım olabildiyse emeklerim boşa gitmemiş olur. Denememe bir de bazı sazlarla ilgili bilgilerle resimlerini ekledim. Şark'a gidip bu sazları görmüş olanlar için bunlarda yeni birşey yoktur. Ancak, Avrupalıların büyük çoğunluğu için ilgi çekici ve yararlı olacaklarına inanıyorum.

Ney

Ney ya da nay flüt ve obua'ya benzer bir sazdır. Sesi flütünkinden pest, obuanınkinden tiz28 ve ikisininki kadar da latiftir. En iyi cinsi Şam civarında Ayn Zerka adı verilen bir sazlıkta yetişen bir cins boğumlu kamıştan yapılır. Neyin uzunluğu normal olarak yirmi dört ya da yirmi beş parmaktır29. Ancak, Şah Mansur adı verilen ve Küçük Mansur'dan daha irice olan büyük boyları da vardır. Aralarında bir seslik fark vardır. Bunların dışında, bir de Davud denilen, daha uzun ve daha pest olan bir ney cinsi daha vardır.

Adları ne olursa olsun, neylerin şekilleri hep aynıdır. Şekilde görülen çizgiler kamışın boğumlarından başka bir şey değildir. Bu boğumlar, kamışa düzgün bir görünüm sağlamak amacıyla, altın ya da başka bir madeni telle sarılır. Tüm neyler yedi deliklidir30. Bu deliklerin birbirine mesafesi neyin boyuyla orantılıdır.

Sesler Rast (ya da Sol) sesiyle başlar. Bu sesi elde etmek için tüm delikler kapatılarak üflenir. Alttaki ilk delik açıldığında Dügâh ya da La, 3'üncü delik açıldığında Segâh ya da Si, 4'üncü delikten Çargâh yahut Do, 6'ncıdan Nevâ ya da Re, altta ve diğerlerinden biraz uzakta bulunan 7'nci delikten de Huseynî ya da Mi'nin oktavı sesleri çıkmaktadır. İkinci ve beşinci deliklerse, tıpkı flütün anahtarı gibi, gerek diyez gerekse bemol olarak, yarım sesleri çıkarmaya yararlar.

Neyin üst kısmına, şekli kesik bir koniye benzeyen, boynuz ya da fildişinden yapılmış bir ağızlık31 takılır. Bu ağızlığın içi oyuktur ve dışına göre ters bir diğer kesik koni oluşturur. Şekilde görüldüğü gibi dış koninin A, B, C kesiti aynı zamanda iç koninin tabanıdır. Bu iç koni dış koninin tabanını oluşturan D, E, F noktalarında kesilmiştir. Bu iki koninin yükseklikleri eşittir. Hacimlerinin oranı taban yüzeylerinin ve taban yarıçaplarının oranına eşittir. İç koninin alt kesitinin yarıçapını bulmak için

dış koninin alt yarıçapı olan AC’yi alalım. AC aynı zamanda iç koninin taban yarıçapıdır. İç koninin alt kesit yarıçapı X ise, DF/C = AC/X. oysa DF 16, AC ise 9 çizgidir32. Dolayısıyla bilinmeyeni bulmak için 9’la 9’u çarpar 16’ya böleriz. 81’i 16’ya bölmenin sonucu aşağı yukarı 5’tir. Demek ki iç koninin alt kesitinin yarıçapı 5 çizgiden az fazla olacaktır, yani neyin konisinin üst ucunun yarıçapı 5 çizgi olduğunda ağızlığın yarıçapı 9 çizgidir. Bu orantı tüm neylerde aynıdır. Ağızlığın yarıçapı Davud’larda 10 çizgiye dek gidebilir33. Bu sazı üflemek son derece zordur, öğrenilmesi yıllar sürer ve iyi üflenmesi ancak güçlü kuvvetli ciğer sahiplerine nasip olur.

Ney Şarklıların önde gelen musıki aletidir. Diğer sazların hepsi akortlarını neye göre yaparlar. Bizim flütlerimiz gibi parçalara ayrılmadığından, neyi uzatmak ya da kısaltmak, sesini pestleştirmek ya da dikleştirmek mümkün değildir. Konserlerimizin temel musıki aleti olan klavsen –akordunu tamamen değiştirmedikçe– neyle uyum sağlayamaz. Zaten Şarklılar da, yukarıda sözünü etmiş olduğumuz küçük ses aralıklarını veremediği için klavsene itibar etmezler.

Neyin icadı Şark’ta çok eskilere dayanır. Birçok güzel eserin yazarı olan ve Attar lakabıyla anılan Feridüddin, Mantıkü’t-Tayr34 adlı eserinde neyin kökenini Muhammed’in zamanına kadar götürür. Feridüddin’e göre, birgün Müslümanların Peygamberi olan Muhammed, damadı Ali’ye sıkıca saklamasını tembihlediği bir sır tevdi etmiş. Bir kuyunun başındaki Ali, başını kuyunun içine eğerek Muhammed’in esrarlı sözlerini tekrarlamış. Bunu yaparken de etrafta kimse olmadığından, kendisine verilen emre karşı çıktığını da düşünmemiş. Ali’nin yeminine ettiği bu sadakatsizliği ortaya çıkarmak isteyen Allah, o kuyuda son derece uzun bir kamış yaratmış. Oradan geçmekte olan bir çoban da bu kamışın ucunu keserek kendine bir kaval yapmış. Bu çobanla günün birinde karşılaşan Muhammed, Ali’ye tevdi etmiş olduğu sırların çobanın kamışından çıktığını görünce şaşırmış. Damadını azarladığında, Ali onları sadece bir kuyuya söylediğini belirtmiş; Allah’ın bu kabahati ortaya çıkarmak için yarattığı mucizeyi görünce de Peygamberin ayaklarına kapanıp af dilemiş.

O zamandan beri Müslümanlar kamışlara büyük itibar gösterirler. Belki de neylerin hâlâ Hazret-i Muhammed’in kutsal sözlerini tekrarladığını sanıyorlardır. Bunun içindir ki ney, öncelikle dinsel, mistik ve ahlaki bir nitelik taşır. Celaleddin’in Mesnevî’si baştan sona bu konudadır. Dönerek

ibadet eden dervişler35, tarikatlarını doğrudan ilgilendiren ve pirleri tarafından yazılmış bu kitabı kutlu sayarlar.

Tanbur

Tanbur, neyden sonra Şarklılar'ın en çok değer verdikleri musıki aletidir. Aktardıkları bir rivayete göre, neyden daha eski olan tanburun kökeni feylesof Eflatun'a dek gider. Eflatun tanbur çalarmış ve musıkiye hakkıyla vâkıf imiş. Bestelerinin bazılarının günümüze dek geldiğini ileri sürerler. Şarklı musıkişinaslardan bazıları bu besteleri bilmekle övünürler, fakat kıskançça saklayıp kimseye öğretmezler. Eflatun'un büyük bir musıkişinas olduğunu kabul etsek bile, ona atfedilen bestelerin günümüze dek ulaşmış olması bana inandırıcı gelmiyor. Bu eserlerin nota kullanımını bilmeyen ve musıkiyi yalnızca geleneksel yollarla aktaran milletlerce elde edilmiş olması ise inanılır gibi değil. Kaldı ki, Eflatun'un bestelerinin kendilerine ulaştığını ileri süren Şarklılar, aynı zamanda Eflatun'un icadı olan tanburun daha sonra uzun süre unutulduğunu ve Hicret dolaylarında Şiraz'lı Ali adlı biri tarafından yeniden keşfedilip rağbet kazandığını söylerler. Oysa, nota kullanılmayan yerde Eflatun'un sazının muhafaza edilmiş olup, eserlerinin kaybolmuş olması daha büyük bir olasılık değil midir? Her ne ise, Şarklıları bu inançlarıyla baş başa bırakıp tanburun kendisini inceleyelim.

Sapı adi bir ağaçtan yapılan bu sazın içi ayrık bir yarım küre biçimindeki teknesi, köknar ağacından yapılır. Ağacın kuru olması gerekir. Teknenin üstü, yanyana yapıştırılmış iki tahtadan oluşur. Aralarında delik ya da boşluk bulunmaz. Tanburun sapının uzunluğu aşağı yukarı 3 ayak36 kadar olup, teknenin yarıçapı da 10 ya da 12 parmak kadardır. Tekne sedef, fildişi ya da gümüş kakmalı olabilir.

Tanburun ikişerli akort edilen 8 teli vardır. Biri hariç tellerin hepsi demirden yapılır. Sonuncusu pirinçtendir. Teller sazın gövdesinden biraz açıkta dururlar. Diğerlerinden daha ince olan ilk dört tel Nevâya akort edilir. Sonraki iki tel Do ya da Çargâha, son ikisi de Dügâh ya da La'ya akort edilirler. Tellerin ikişer olması sesi daha ahenkli ve daha gür yapar. Teller bağadan yapılan mızrapla titreştirilir. Sağ elin baş, işaret ve orta parmağıyla mızrap vurulurken sol el sapın üzerinde seri olarak dolaşır. Sol elin süratli ve hafif olması şarttır.

Tanbur sapının bölümlemelerinden daha önce söz etmiştik. Bütün ton ve yarım tonların tanbur sapındaki yerleri açık seçik olarak belirtilmiştir. Türkçeyi bilenleri tatmin etmek amacıyla, perde adı verilen bu

bölümlenmelerin hepsinin adını şekilde gösterdik. Bu adların Fransızca çevirisi okuyucuya bir anlam ifade etmeyeceğinden bu adların sadece Türkçesini vermekle yetindik. Tam perdelerin adları büyük harflerle belirtilmiştir. Bu adlar değişmez, ancak yarım perdelerin adları iniş ve çıkışta farklıdır. Bu durum, bizim iniş ya da çıkışa göre diyez ya da bemol adını alan yarım-tonlarımızınkine benzerlik gösterir.

Bütün perdelerin adlarını burada tekrarlamak gereksizdir. Nasıl elde edildiklerini belirtmek yeterli olacaktır. Yegâh perdesi, ilk iki tele parmak değdirmeden mızrap vurmakla elde edilir. Aşiran (Mi) perdesi ise, perdenin adının yazılı olduğu genişçe aralığın hizasına parmak basmakla elde edilir. Sonraki perdeler için aynı yöntem izlenir ve parmak sap üzerinde perde adlarının hizasında bulunan çizgiye basılarak elde edilir37. Bu bölümleme ya da perdelerin sayısı otuz altıdır. En iyi şekilde tanburda belirtilirler. Bu da saza özel bir ahenk ve lezzet verir. Ancak, kulağa hoş gelmesi için becerikli, usta bir el tarafından çalınması şarttır. Kulağı okşayan incelik ve süslerle özel bazı titreşimleri ancak üstadlar elde edebilirler. Meşhur musıkişinas Prens Demetrius Cantemir aynı zamanda tanbur çalmaktaki ustalığıyla da ünlüydü. Padişah III. Ahmed onun tanburunu dinlemekten büyük zevk duyarmış. Bugün tahtta bulunan halefi de38 tanburda mahareti olan bir Yahudi tanburîye iltifat eder. Sultan Mahmud gibi bizzat musıkişinas olup, söylendiğine göre huzur fasıllarında usul tutan bir padişahın takdirine layık olmak için gerçekten büyük bir müzisyen olmak gerekir.

Miskal

Miskal yeni bir saz değildir. Antik çağlarda da bilinen, Tanrı Pan'a adanmış bir sazdı. Vergilius'un39 egloglarından birinde sözünü ettiği ve ondan önce de Theocritus'un zikretmiş olduğu saz budur. Vergilius 7 borulu, Theocritus de 9 borulu olduğunu yazarlarsa da borularının sayısı bugün 22'dir. Böylece, üç oktavlık bir ses sahasını kapsar.

İnce kamıştan yapılan borular eskiden, Vergilius'un dediği gibi, birbirlerine balmumuyla tutturulurlardı40. Bugün ise tutkal kullanılır ve borular yay şeklinde eğilmiş bir tahtaya tutturulur. Ancak borular, havanın çıkmasını önlemek amacıyla diplerinden balmumuyla tıkanır. Vergilius'un kastettiği de belki budur. Her ne ise, söz konusu olanın aynı musıki aleti olduğundan şüphe edilemez. Sazın adının etimolojisi bunun bir diğer kanıtıdır. Köken olarak, miskal sözcüğü "sürtmek" anlamına gelen bir kökten türetilmiştir. Nitekim de miskal üflenirken dudakların borulara

sürtünmesi gerekmektedir. Latin şairi41 de buna yakın bir olguyu dile getirmektedir.

Miskalin her borusu ayrı bir ses verir. İlki Yegâh, ikincisi Aşiran, üçüncüsü Arak vs. yarım tonlar için boru yoktur. Bu ara sesleri icracı, nefesiyle boruyu az ya da çok doldurarak elde eder. Bu da büyük maharet ve uzun emekler gerektirir. Zira sesin falsolu ya da pürüzlü çıkmaması gerekir. Bazen de, bu zorluğu yenmek için balmumundan yapılmış küçük toplar kullanılır. Bu top, sesi pestleştirilecek borunun içine sokulup çıkarılabilir. Topun çapı borununkinden küçük olduğundan, aradan hava geçip topu çevreleyebilir. Esnek bir cisim olmayan top, hava akımını sıkıştırıp titreşimleri azaltmakta ve böylece ses biraz daha pest çıkmaktadır. Sonucun kulağa hoş gelmesi ise, her şeye rağmen, sazı üfleyenin maharetine kalmıştır. Şark musıkisinin sahip olduğu küçük ses aralıklarını duyurmak için de icracının çok mahir olması gerektiği açıktır.

Miskaller iki ayrı boyda olurlar. Biri Şah Mansur, diğeri de Küçük Mansur adını alır. İlkinin boruları hem daha uzun hem de sayıca daha fazladır. Dolayısıyla daha pesttir. Ney ve miskalde bu ayrım, onlara eşlik eden insan seslerine kolaylık sağlamak amacıyla yapılır. Sesler sıkça Küçük Mansur'a ulaşmazlar, ancak Şah Mansur ile kolayca uyum sağlayabilirler. Akortlarını alçaltıp yükseltebilen telli çalgılarsa böyle bir ayrıma tabi tutulmazlar. Bu izahtan varestedir.

Keman

Şarklılar bugün bizim kemanımızı iyi tanır, bazıları da gayet lâtif bir şekilde çalarlar. Osmanlı Sarayı'nın musıkide medar-ı iftiharı olan meşhur Rum Yorgi her aleti çalabilmekte, en ilkel sazla bile gönüllere hitap etmektedir. Ancak Yorgi asıl ününü kemanîlikte yapmıştır. Şark'a bu kemanı42 getiren Yorgi olmuştur. Frenk kemanına Şark'ta –meyhane ve tavernalar dışında– fazla rağbet edilmediğinden, Yorgi'den sonra bu sazın kaybolacağına kesin gözüyle bakabiliriz. Şarklılar keman adı verdikleri ve bizimkine hiç benzemeyen saza çok daha büyük önem verirler43.

Bu saz, çeşitli parçalardan oluşur. En önemli bölümü olan ses veren teknesi, içi oyulmuş ve iyice kurutulmuş bir hindistan cevizi kabuğudur. Bu meyveler çeşitli boylarda olurlar ve bazılarının kabukları üç parmak kalınlığında olabilir. Cevizin, içi boşaltılmak için, genişçe açılan deliğin üstü, ince ve şeffaf bağırsaktan yapılan bir zarla kaplanır. Teknenin arka kısmına da yarım daire şeklinde yarıklar açılır. Bazen de hindistan cevizi kabuğu yerine, kurutulmuş ve aynı renge boyanmış bir asma kabağı da

kullanılabilir. Bu türler daha ucuz olur fakat sesi diğerlerininki kadar güzel değildir.

Sapı her türlü ağaçtan yapılabilirse de en makbulü köknar ağacından yapılanıdır. Sap yuvarlak olup, üst kısmı tekneye yakın kısmından daha geniştir. Sapın alt kısmına eklenen demir ya da bakır çubuk, tekneyi boydan boya delip geçer ve teknenin alt kısmından yarım ayak kadar dışarı çıkar. Sapın ucunda fildişi ya da balık dişinden bir topuz, topuzun hemen altında da tellerin sarıldığı burguların yuvaları vardır. Bu burgular bizimkilerden daha büyük ve kalındır. Kemanın üç teli olduğundan burgular da üç adettir. Teller teknenin üzerindeki zarın sapa yakın kısmına yerleştirilen bir eşiğe dayanırlar. Teller kirişten değil ibrişimden yapılır. Yapılışı aşağıda açıklandığı gibidir.

Beyaz ve ham ipek ibrişimlerin en ince ve pürüzsüzleri seçilerek üç çeşit çile haline getirilir. Üç çile önce ayrı ayrı soldan sağa, daha sonra hep birlikte sağdan sola bükülür. Tellerin kutru aynı olmayacağına göre, her teldeki ibrişim sayısı değişik olacaktır. En kalın telde, her çileden 68’er olmak üzere 204 adet, ikinci telde 42’şerden 126 ibrişim, en ince telde de her çileden 16’şar olmak üzere 48 ibrişim bulunması gerekir. Tellerin çözülmemesi, çalınırken de kopmamaları için ibrişimlerin ince ve sağlam olması, bükümün de sıkı ve düzenli yapılması gerekir. Teller, teknenin alt kısmında bulunan üç küçük kancaya bağlanır.

Şark kemanında tellerin ikisi beşli aralıkla akort edilir. İlk tel Yegâh, yani Re; ikincisiyse Dügâh, yani La’dır. Tellerin en incesi olan üçüncüsü ilkinin oktavına, yani Re’ye akort edilir. Bam teli olan dördüncü tel, bu sazda yoktur.

Genellikle Şark kemanının sesi, bizimkininki kadar gür ve neşeli değildir. Hoşa gitmesi için bu kemanın büyük bir dikkat ve incelikle çalınması gerekir. Orta derecede bir çalgıcı bile kulakları tırmalamaktan başka bir sonuç elde edemez. Şarklılar kemanlarını bizim bası çaldığımız şekle benzer bir şekilde çalarlar. Bağdaş kurup kemanın teknesinin altındaki madeni bölümü yere dayarlar. Bu şekilde, sözünü etmiş olduğumuz çalgıların bulunduğu bir musıki topluluğu görülmektedir. Kullandıkları yay, bizimkinin aynıdır. Yalnızca yayın ucunda kılları gergin tutmak için bizim kullandığımız küçük çark Şarklılarda yoktur. Bu işlevi Şarklılar kılları elleriyle gererek yerine getirirler. Bu amaçla kıllar yayın iki ucuna konan birer küçük çemberin içinden geçirilmişlerdir.

Şark’ta kullanılan belli başlı çalgılar işte bunlardır. Bu çalgılardan başka Daire, Santur44 gibi ve askerî musıkiye ait başka çalgıları da vardır. Ancak, en önemlileri, haklarında elimizden geldiğince doğru bilgiler vermeye çalıştığımız ney, tanbur, miskal ve kemandır. Amacımız sadece bilgi vermek olduğundan, yazı üslubumuzun süslü ya da eğlendirici olmadığının farkındayız. Ancak, okuyucunun hoşgörüsüne sığınarak, bu konuyla ilgilenenlerin artık çorak bir arazide bulunmadıklarının bilinciyle, bu küçük denemenin biraz kuru üslubunun mazur görüleceğine inanıyoruz.

NOTLAR

1 Tüm klâsik müsteşrikler gibi Şark’ın herhangi bir yerinde gördüğünü “Şark”ın tümüne teşmil eden yazar, aslında, sadece onsekizinci yüzyılın ilk yarısında İstanbul’da yapılan müzikten söz edecektir.

2 Hoca Abdülkadir İbn Gaybi el Meragî (ölm. 1435) kastedilmektedir.

3 Gulam kelimesinin bir anlamı delikanlı, diğer bir anlamı da “köle”dir.

4 Kasımpaşalı Koca Osman Efendi. Doğum ve ölüm tarihleri bilinmiyor. Kantemiroğlu, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde bu Osman Efendi’den Avcı Mehmed devrinin en büyük musıkişinası olarak söz eder (Bkz. History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire, London, 1734 I. Kısım, s. 151-152). Şeyhülislam Es’ad Efendi de “Pir-i tarikat-ı üstadiyet ve rehnüma-yı vadi-yi ehliyet olup ekser esâtiz-i musıkiyenin üstadı” olduğunu yazmaktadır (Atrabü’l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi’l-Edvâr, yayına hazırlayan Mehmet Veled, Mekteb Mecmuası, sayı 10, 11 Zilkade 1311, s. 451). Es’ad Efendi’nin 1030 tarihinden sonra şöhrete erdiğini yazdığına ve şöhretinin IV. Mehmed devrinde de devam ettiğine bakılırsa, Yılmaz Öztuna’nın Osman Efendi’nin ölüm tarihi olarak 1650’yi vermesi galat olsa gerektir (Bkz. Y. Öztuna, Türk Musıkisi Ansiklopedisi, II, 1. Kısım, İstanbul M.E.B. Yayınları, 1974, s. 127).

5 Kantemiroğlu olarak bildiğimiz Demetrius Cantemir, 1673 ve 1723 tarihleri arasında yaşamıştır.

6 Kemanî Yorgi’den ileride söz edilecektir.

7 Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin deyimiyle “1130 hilâlinde musıkide şöhretyab olmuş bir derviş-i Mevlevîdir” (a.g.e., s. 234).

8 Söz konusu kişi 1746’da ölmüş olan Arabzade Abdurrahman Bahir Efendi ise, ilmiye ricalinden olan bu zata Fonton’un derviş demesi yanlıştır.

9 1770 dolaylarında öldüğü tahmin edilen Haham Moşe Faro.

10 Polifonik müzik kastediliyor.

11 Fonton bugün kullanılan Irak yerine Fonton Arak demektedir. Doğrusu da budur.

12 Fonton burada “Do” değil “Ut” adını kullanmaktadır.

13 Aslında A, La’ya, B de Si’ye vs. tekabül eder. Bu yanlışını Fonton az ileride düzeltiyor.

14 Fonton genellikle musıki terimlerinin imlâlarını Fransızcaya “adapte” ederek vermektedir.

15 Neum’leri mi kastediyor acaba? Eğer oysa, Fonton neum’lerin Türk musıkisine özgün perdelerin süsleme ve nağmelerin notaya getirilmesine elverişli olmadıklarının farkında değil.

16 Fonton’un Kantemiroğlu edvârını görmemiş olduğunu biliyoruz. Ali Ufkî’nin Mecmua-ı Saz u Söz’üyle müsveddelerinin çoktan Osmanlı İmparatorluğu sınırları dışına çıkmış olduklarını da biliyoruz. Fonton hangi notaya alma çabalarına tanık olmuştur ki? Maalesef bu noktayı aydınlatacak hiçbir ipucu vermiyor yazar.

17 Fonton burada “les Anciens” deyimiyle Eski Yunan’ı kastetmektedir.

18 Klâsik Türk musıkisinde nota kullanılmamasına ilişkin olarak bkz. Cem Behar,

Türk Musikisi Üzerine Denemeler

, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.

19 Ritmin kuvvetli ve zayıf zamanını kasteden Fonton burada “temps fort” ve “temps faible” deyimleri yerine “temps parfait, et imparfait” (yani mükemmel ve mükemmel olmayan zaman) demektedir.

20 Fonton bu cümlede Klâsik Türk musıkisi usullerindeki her darbın zaman uzunluğunu melodinin seslerinin süresiyle karıştırmaktadır. Ancak, hemen ardından bu yanlış yargıyı daha nüanslı bir ifadeyle sunmaktadır. Eserin ritmik iskeletini oluşturan usulün, nota olmadığında, hâfızayı tazeleyici bir işlev üstlenebileceği inkâr edilemez.

21 Fonton usullerin darplarının zaman birimi cinsinden uzunluğunu vermiyor. Fonton usulün zaman birimi ölçüsüyle toplam uzunluğunu da vermiyor. Fonton bu risalede 30 usulün darplarını vermektedir. Bunların ancak 8 tanesini kaynaklarımızın birinde aynen bulabiliyoruz. Bunların çoğu da çeşitleme ya da velvele yoluyla değişmeye nispeten kapalı olan küçük usullerdir, zaman sayısı az usullerdir. Kendini zaman içerisinde aynen muhafaza edebilmiş usullerin azlığı ayrı bir araştırma konusudur.

22 Bu usulün Tek Zarp mı, ya da Türkî Zarb mı olduğu açık değildir.

23 Fonton burada yalnızca peşrev’den söz ediyor.

24 Fonton risale boyunca makam deyimini bir kez bile kullanmamıştır.

25 Taksim sırasında diğer sazların makamının karar perdesini tutmalarına “dem tutmak” denir.

26 Musıkide üstadlığın en önemli göstergelerinden biri taksim etme yeteneğidir kuşkusuz. Makam ve usulle kayda gelmeyen taksim, klâsik Türk musıkisinde özgürlük ve yaratıcılığın esas alanı olarak da algılanmıştır.

27 Takriben 1230’da doğan ve 1294’te ölen Safiyüddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fahir el-Urmevî Ortadoğu’nun en büyük musıki nazariyatçısıdır.

28 Aslında Mansur ney’in ses sahası hem flüt hem obuanınkinden pesttir.

29 Parmak 27 milimetreye eşit eski bir Fransız uzunluk ölçüsüdür. 25 parmaklık bir uzunluk aşağı yukarı bugünkü adıyla bir kız neyi uzunluğuna tekabül etmektedir. Fonton’un buna Küçük Mansur adını vermesini, mansurumuza Şah Mansur, onun bir boy büyüğüne de (şahı atlayarak) Davud demesini nasıl izah etmeli? Neylerin boy ve ebadını bu denli ayrıntıya girerek anlatabilen birinin, neylerin akort sırasıyla pestten tize doğru Davud, Şah ve Mansur olarak sıralandıklarını bilmemesi mümkün görünmüyor. Ölçümlerde de yanılmış olması için bir neden yok. İhtimal bugün kullanılanlara oranla kutru kalın ve fakat kısa bir mansur ney üzerinde ölçümlerini yapmıştır. O takdirde de bugün Mansur dediğimiz saza Küçük Mansur, Şah’a Şah Mansur demiş olmaktadır. İstanbul Galata Mevlevîhanesi’yle Konya Mevlânâ Müzesi’nde bulunan bazı neyler, eskiden boğumları enli fakat nispeten kısa kamışların tercih edilmiş olduğu izlenimini vermektedir.

30 Daha küçük ve Girift adı verilen ney türü bunun tek istisnasıdır. Girift’in sekiz deliğinin sonuncusu, diğerleriyle aynı çizgi üzerinde olmayıp, biraz yana doğrudur.

31 Buna bugün başpare adını veriyoruz.

32 Çizgi = Parmağın onikide birine eşit eski bir Fransız uzunluk ölçüsü (2,25 milimetre).

33 Günümüzde başparelerin iç cidarları düz koni biçiminde değil, hafif armudi ve çukur olarak çekilir.

34 Fars şair ve mutasavvıfı olan Feridüddin Attar 1120’de doğmuştur. Ölüm tarihi kat’i olarak bilinmiyor. En tanınmış eseri, Vahdet-i Vücut inanışını sembolik bir biçimde anlatan Mantıkü’t-Tayr adlı eseridir.

35 Mevlevî dervişlerine Batı'da hep "dönen dervişler" (Fransızca: Derviches Tourneurs; İngilizce: Whirling Dervishes) denmiştir. Bugün bile yurtdışında sema gösterisi yapmaya giden gruplar bu şekilde tanıtılır.

36 Aşağı yukarı 33 santimetreye eşdeğer eski bir Fransız uzunluk ölçüsü.

37 Yazar burada perde bağlarını kastetmektedir.

38 I. Mahmud (1730-1754).

39 Fonton'un notu: Est mihi disparibus septem. Compacta liactir fistula.

40 Fonton'un notu: Pan princes calamos cera conjuguere plures institut. Vergilius Eklog II, mısra 32.

41 Elyazmasında burada bir boşluk vardır.

42 Fonton "violon d'amour" demektedir. İtalyanca adıyla "viola d'amore", onaltıncı, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda çok kullanılmış 7 telli bir keman türüdür. Türk musıkisine sinekemanı adıyla geçmiştir.

43 Fonton'un kehaneti gerçekleşmemiş. Batı kemanının kullanımı giderek yaygınlaşırken Fonton'un Şark Kemanı dediği Rebap revaçtan düşmüş ve günümüzde neredeyse kaybolmak üzeredir.

44 Fonton burada psaltérion deyimini kullanmaktadır.

# HAZRET-İ MEVLÂNÂ VE NEY

Eski Turan ülkelerinden Horasan ilinin merkezi olan Belh şehrinde 25 Rebiyülevvel 604, 20 Eylül 1257 tarihinde insanlık âlemine hizmet etmek üzere dünyamıza gelen büyük Şark İslâm mütefekkiri, mutasavvıfı, ilim adamı Mevlânâ Mehmed Celaleddin Rumî Hazretleri ailesi efradıyla birlikte birçok ülkeleri ve memleketleri ziyaretten sonra 21 yaşında Konya'ya göç etmiştir. Sultan-ül Ulema lakabıyla anılan pederleri Bahaeddin hazretlerinin vuku-yı irtihali üzerine 22 yaşında merhumun yerine müderrisliğe başlamıştır.

Elli yedi yaşında bütün dünyanın dikkat ve alâkasını çeken ve hâlâ da çekmekte olan Mesnevî adlı ölümsüz eserinin ilk onsekiz beytini Hicri 662 senesi Recep ayının onbeşinci günü olan Berat kandilinde yazmaya başlamış, Hicri 668 senesinde de ikmal etmiştir.

Bu eserin ilk mısralarında Ney'i dile getirerek ondan Türk İslâm felsefesini insanlık âlemine izaha başlamıştır.

Ney ve rebap ile de meşgul olan Mevlânâ, iç âleminin enginliklerinden aldığı ilhamla vecd ve istiğrak hislerini neyin dilinden söyletirken mana âleminin cûş u hurûşlarının tezahürleriyle sema ederek raksla musıkiyi bir araya getirmiştir.

Ney hiç şüphesiz ki ilk insanların kullandıkları en iptidai nefesli sazların bugünkü mütekamil şeklini almış olan ve insan sesine en yakın bir musıki aletidir.

Mevlânâ'nın ebediyet âlemine göçüp haliki ile vuslata nail oldukları Şeb-i Arus gecesi olan 17 Aralık'ta her sene dergâhlar kapanıncaya kadar bu mutlu tarih mevlevî tekkelerinde büyük aşk, şevk, vecd-ü neşve içinde taamlar yenir, şerbetler içilir, arifane, zarifane sohbetler yapılırdı. Bu tarihi gelenek hâlâ Konya'da ve bazen de İstanbul'da tekrarlanır.

[Sayfa 2] Ney, insan varlığının iç âlemini insan nefesi ile dile getiren bir sazdır. Mızrap ve yay gibi vasıtalara ihtiyaç göstermez. İnsanın, tahlili mümkün olmayan ve binbir türlü tezahürü olan iç âlemine doğrudan doğruya hitab ve tesir eden bu saza, gerek musıkimizde ve gerekse edebiyatımızda müstesna mevkiler verilmiş, birçok musıkişinasa ve şairlere ilham kaynağı olmuştur.

Türk musıkisi tarihinde mühim bir şahsiyet oaln Hamamîzade Dede Efendi 1191 senesi Zilhiccesinin üçüncü günü İstanbul'da Şehzadebaşı

Hamamı’nda dünyaya gelmiştir. Devrinin muhtelif devlet memuriyetlerinde bulunan İsmail Efendi 21 yaşında, 1212 senesi Zilhiccesinin 18. Cumartesi günü Dede olmak üzere Mevlevîliğe intisab ederek İstanbul’da Yenikapı (Mevlânâkapı) Mevlevîhanesi’nde çileye soyunmuş, 1215’te Mevlevî âdetine göre binbir günlük çilesini ikmal ederek 1215 senesi Ramazan-i şerifinde Dede unvanıyla hücrenişin olmuştur.

Musıki bilgisi dolayısıyla kendisinden istifade için birçok zevat hücresine devam ederlerdi. Dede, dergâhın şeyhi Ali Nutkî Dede’den musıki ve Nâsır Abdülbaki Dede’den de ney meşk etmiştir. 1216 tarihinde Nazlıfer isimli bir hanımla evlenen Dede hücresinden ayrılarak Akbıyık semtinde bir eve nakletmiştir. Yüzlerce kıymetli dinî ve lâdinî eserler besteleyen Dede mukabele günlerinde eskisi gibi dergâha gelir, Kudümzenbaşlık ve Na’thanlık ifa ederdi.

1254 tarihinde Hazret-i Mevlânâ’nın (Bişnev ez ney)’le başlayan Mesnevî-i şerifinin ilk mısralarını Ferahfeza makamında bestelemiş olup, Âyin-i şerif 18 Muharrem 1255’te Çarşamba günü Beşiktaş Mevlevîhanesinde zamanın padişahı II. Mahmud’un huzuruyla büyük aşk, şevk ve vecd içinde okunmuştur.

[Sayfa 3] Dede gibi değerli üstadlarımızın bu yolla Mevlevî musıkisine bir çok hizmetleri vardır. Gerek dinî ve gerek lâdinî mahiyetteki musıkimizde başlı başına aşk ve şevk ifade eden ve nefesli bir saz olarak günümüze kadar gelmiş olan ney naehillerin kırılasıca elleriyle gazinolara düşürülerek bunun yerine maalesef klarnet denilen yabancı bir saza mevkiini terk etmiş denilebilir.

Huzur-ı pirde yapılmakta olan Âyin-i cem ve sohbet-i arifanelerin hemdemi olarak en başta rağbet gören bu nadide ve ehlinin elinde baha biçilemeycek üstünlük ve varlıklar meydana getiren sazın devrimize kadar binlerce müntesibi ve meraklısı yetişmiştir. Ne çare ki, bugün dinlediğimiz bazı neyzenler üslûp, tavır ve ifade kısırlığı içinde bu sazı matlub evsafta dile getiremedikleri için gönül kırıklığı duymamak elden gelmiyor.

Yeni yetişecek bazı neyzenlerimizin her şeyden evvel musıkimizin klâsik dinî ve lâdinî mahiyetteki eserleri, musıki kaide, usul ve makamatını, güfte edebiyatlarını da öğrenerek tatminkâr ve bilgili icrakârlıklarıyla neyin kendine has karakterini muhafaza edebilmeleri candan temenni olunur.

Bugün basit musıki anlayışında olan bir kısım halk kitlelerine hitabeden yabancı radyoların yayınlarından derlenen ve acayip melodilerle meydana getirilen kozmopolit ve dejenere musıki eserleri birer acubeden farksızdır.

Bu gibi nağme enmuzeclerini neyleri ile büyük bir maharet ibraz ediyormuşcasına radyolarda dinleten genç neyzenlere de maalesef tesadüf edilmektedir. Bunların birçoğu bu perde canbazlıkları ile kendilerine maddî iştihar ve istismar yollarını aramaktadırlar.

Musıkimiz elbette terakkiye müsaittir. Fakat bu gibi sakim yollarla değil. Bu kimselere Mevlânâ'dan ve tarihî musıkimizde bir abide olarak eserler bırakan üstadlarımızdan teeddüp etmeleri şayan-ı tavsiyedir.

[Sayfa 4 boş]

[Sayfa 5] Ney'in Karakteri Hakkında Muhtasar Malumat

Ney, Vaktiyle Fırat ve Dicle nehirleri arasında Mezopotamya zamanlarında yüksek bir medeniyet seviyesine çıkmış olan Sümerliler zamanında bir nefesli saz olarak kullanılmıştır. Sümer dilinde Ney (Ni) diye telaffuz edilirmiş. Bilahare Asya'ya, Orta Anadolu kavimlerine intikal etmiştir.

Türkler de İslâmiyeti kabul etmeden evvel birçok eğlencelerinde ve topluluklarında ney denilen bu sazı benimsemişler ve kullanmışlardır. Hâlâ da kullanmaktadırlar. İranlılar ve Ariler tarafından da ele alınan bu nefesli saz her türlü topluluklarda üflenmiştir.

Vaktiyle, 3-4 bin yıl evvelki Eski Mısır medeniyetinde de ney denen bir saza rağbet olmuştur. Bazı mezarlarda mumyaların yanında ney bulunmuştur. Amerika'nın şimalinde yaşayan ve Meksika'nın eski kavimleri olan Astek'ler de dinî şölenlerinde ney kullanırlar ve Mevlevîler gibi Sema icra ederlerdi. İhtimal Orta Asya'dan Alaska yoluyla bu mıntıkaya göç eden kavimler, ney'i de buralara getirmişlerdir.

Ney, görünüşüne nazaran basit olmasına rağmen, icra bakımından zengindir. Ancak, her nevi sazda olduğu gibi ney üfleyebilmek ve arzu edilen sesleri çıkarmak için evvel emirde kulak hislerinin gelişmesi lâzımdır. Türk musıkisi seslerini duyamayan kimse bu sazı hakkıyla üfleyemez.

Musıkimizde her sekizli aralık ki buna samine oktav denir. 24 gayri müsavi bölüme ayrılmıştır. Tam seslerin arasındaki bu hurde perdeleri duyamayan bir sanatkâr muhtelif makamlarda kullanılması icabeden bu sesleri icra etmeye muktedir olamaz.

[Sayfa 6] Bu itibarla, ney üflemeye başlayan bir müptedi her şeyden evvel kulak duygusuna sahip olmalıdır. Nitekim dört telden ibaret olan keman denilen sazı da hakkıyla icra edebilmek için de muhtelif makamların icap ettirdiği sesleri duyma hassasına sahip olması ve bu suretle de parmak

uçlarını tellerin üzerinde muayyen yerlere basarak makamların icap ettirdiği sesleri çıkarmayı bilmesi lâzımdır. Aksi takdirde melodilerin hakkıyla icrası mümkün olamaz.

Her sazendenin olduğu gibi, bir neyzenin de Türk musıkisinde kullanılan esas, ana ve bunların arasındaki muhtelif ihtizazda olan diğer sesler hakkında nazari bilgiye sahibolması lâzımdır.

Muayyen ölçüler üzerine tertip olunmuş olan melodileri icra edebilmek için (tempo-darb) denilen vurguları (usulleri) da öğrenmek şarttır. Aksi takdirde muayyen bir ritmde olan bir eser seyrinde icra edilemeyeceği gibi, diğer ses ve saz birliklerinde beraberlik temini mümkün olamaz.

Türk musıkisinde (makam-melodi) denilen ve her biri ayrı seyir takip eden ve muhtelif tarz seslerin birleşmesinden elde edilen duygu karakterlerini bilip öğrenmek lâzımdır. Aksi takdirde, birbirleriyle ünsiyet edemeyen ve Türk musıkisi üstadlarının "Esvat-ı mütenafire-birbirine zıt olan sesler" diye tavsif ettikleri ruha kasavet veren acayip sesler duyulur, bu da makbul değil, menfurdur.

Şu kısa izaha göre, ney üflemeyi arzu eden bir müptedinin hulâsaten:

Türk musıkisinde kullanılan bütün sesleri duyup tanıması ve ayırt edebilmesi,

Makam teşkilâtı hakkında bilgi edinmesi,

Usul, yani tempo denilen ritmleri öğrenip tatbik etmesi,

Sazını üflerken refakat ettiği ses veya saz topluluklarından aykırı kalmaması için (refakat) denen hassayı kuvvetlendirmesi lâzımdır.

[Sayfa 7] Bir müptedi ney üflemeye başladığı zaman sazının seslerini tam çıkarabilmesi için herhangi bir melodiyi icra etmeye müsait sesleri elde etmeden eserleri tecrübe etmesi doğru değildir.

Son devrimizin büyük neyzenlerinden Neyzen Tevfik Kolaylı 24 Mart 1879'da Muğla vilayetinin Bodrum kazasında doğmuş, 28 Ocak 1953'te İstanbul'da 74 yaşında vefat etmiştir. Devrinin çok kıymetli musıki üstadlarından istifade eden, Arapça ve Farsçaya hakkıyla vukufu olan, hâfız ve Mesnevî-i Şerif'in dörtte üçü mahfuzatında bulunan ve muhibb-i Mevlevî olan bu zat, medrese tahsili yapmış, şiir ve edebiyat âleminde de neyzenliği kadar iştihar yapan Tevfik hakkında yalnız (Neyzen) tabiri kullanıldığını söylemek musıkideki kudretine ayrıca bir delildir. Çünkü neyzen denildiği zaman yalnız merhum neyzen vardı. Bu zatın bir gün kendisini rahatsızlığı dolayısıyla tedavide bulunduğu hastahanede ziyaretimizde musıki mevzuu konuşulurken bu vecizeyi bir nümune-i

belagat olarak kaydetmeyi borç bilirim: (Akort musıkinin sıhhati, tempo ise nabzı ve cereyanıdır.)

Bu mütearife bütün dünya musıki âlemine de şamil bir izahtır. Akortsuz ve temposuz musıki lalettayin vaveyladan başka bir şey olamaz.

Yine bir gün bana (Filanca sazını iyi icra ediyor derler, bu nedendir bilir misin? Çünkü o kimse makamat-ı musıkinin icap ettirdiği sesleri yerinde kullanmayı bilir, noktası virgülüne riayet eder de onun için) demişti. Kendisini rahmetle yad ederim. Neyini onun gibi selahiyetiyle, kuvvetle, bilgi ile, istediği şekilde üfleyen son devrin neyzenlerine pek tesadüf edemedim. Hayatı hakkında İstanbul'da birçok kitaplar, gazetelerde yazılar çıkmıştır. Birçok taksimleri de plaklara alınmıştır. Birinci Umumi Harb esnasında askerî müzede ihdas edilen mehterhane takımında mehter saz başı olarak bulunduğu zaman Nihavend ve Şehnaz Bûselik makamlarında iki saz semaisi bestelemiş, bunlar da zamanımıza kadar gelebilmiştir.

[Sayfa 8] Neyin kendine mahsus içli, özlü bir sesi vardır. Neyi hakkıyla üflemek için dudak vaziyetinin neyin baş tarafına konulan başpareye dudağın münasip şekilde intibakı zaruridir. Aksi takdirde neyden matlup ses çıkarılamaz. Çıksa bile ıslıktan farklı olmaz. Bunun için neyini hakkıyla icra etmek lâzımdır. Bu tavsiyeye riayet edildiği takdirde ney icrakârlığı tedricen gelişir.

Ney, lalettayin kamışlarla sümmetedarik delikler açılmak suretiyle meydana getirilemez. Neyler, erbabı nezdinde malum olan bir usul ile imal edilir. Bundan kısaca bahsedeceğim.

Neyler, uzunluklarına ve çıkan Dügâh-la natürel sesi esas itibar edilmek suretiyle muhtelif boylarda imal edilirler. Bu neylerin Türk musıkisi üstadları tarafından verilmiş isimleri vardır.

Beynelmilel kabul edilen ve ihtizazı saniyede 870 olan diyapazon denilen bu ses ölçme vahid-i kıyasisine göre açılan neylere:

1- (la) diyapazonun sesi neyin Dügâh-la natürel perdesine uyarsa (Mansur),

(*) 2- Segâh-si natürel perdesine uyarsa (Davut),

3- Çargâh, do natürel perdesine uyarsa (Şah),

4- Nevâ-re natürel perdesine uyarsa (Bolahenk),

5- Huseynî-mi natürel perdesine uyarsa (Sipürde),

6- Acem-fa natürel perdesine uyarsa (Müstahsen),

7- Rast-sol natürel perdesine uyarsa (Kız neyi)

diye isimlendirilmiştir.

Bunların arasında yarım sesle farklı olanlara (Mabeyn) yani (arası) manasına gelen isimlendirilmişleri vardır. Meselâ (Şahla Mansur mabeyni), (Davutla Bolahenk mabeyni)… ilh. gibi. Bunların bir kısmına da ayrıca isimler verilmiştir.

[Sayfa 9] La diyapazonu neyin do diyez çıkan perdesine uyarsa (Hicaz) akordu, mi bemol perdesine uyarsa (Sipürde) akordu, fa diyez perdesine uyarsa (Mehtabiye) akordu denir.

Bu muhtelif akortlardaki neyler hançere teşkilâtı muhtelif olan insanların seslerine uymak için imal edilmişlerdir. Tabiatta kontrbas, bas, bariton, soprano, mezzo soprano vs. tabirlerle insan ses vüs’at karakterleri ölçülerek isimlendirildiği gibi, bu muhtelif yaratılışta olan okuyucu seslerine uygun olarak neyi icra edebilmek üzere bu neylerden istifade edilmektedir.

Ney icrakârının elinde bir tek akortta ney mevcut ise o zaman neyzenin okuyucunun sesine uyabilmesi için sazını (şed, transpoze) suretiyle icra etmesi icap eder. Bu ise çok zaman sazıyla meşgul olmayı makamatının arızalarıyla şed yollarında nasıl kullanacağını bilmeye bağlıdır.

Neyler muhtelif uzunluklarda olur. Bir mansur akordundaki neyin uzunluğu takriben 180 cm boyundadır. Şah akordunda olanı 188 cm’dir. Şu hale göre neylerin akordu pestleştikçe boyları uzar. O zaman da deliklerin arasındaki mesafe uzadığı için bu deliklerin parmaklarla kapanması gittikçe güçleşir ve nihayet mümkün olamayacak bir hale gelir. Bu mahzur dolayısıyla, muhtelif akordlardaki nısfı mikyasında ve tam mütenazırı olarak ve yine ney açık hesaplarına uygun (Nısfiye) tabir edilen sazlar imal edilir. Bu nısfiyelerin de isimleri aynen neylerde olduğu gibidir. Meselâ Mansur nısfiyesi, bolahenk nısfiyesi…ilh. gibi.

Halen radyolarda ve hariçte muhtelif teşekküllerde kullanılan akortlar:

1- Mansur – la diyapazonun sesi neyin la sesine, yani Dügâhına uyanı,

2- Kız neyi – la diyapazonun sesi neyin sol perdesine, yani Rastına uyanı,

3- Sipürde – la diyapazonun sesi neyin mi perdesine, yani Hüseynîye uyanı,

4- Bolahenk – la diyapazonun sesi neyin re perdesine, yani Nevâsına uyanı,

5- Mehtabiye – la diyapazonun sesi neyin fa diyez perdesine, yani Eviç’e uyanı,

6- Müstahsen – la diyapazonun sesi neyin fa natürel perdesine, yani Acem perdesine uyanıdır.

[Sayfa 10] Neyin ağız kısmı dudağın istiab edemeyeceği genişlikte olduğu için bu kısma (Başpare) tabir edilen bir ağızlık takılır. Bunun üflemede rahatlığı ve faydası vardır. (neyzenler Ney icra etmeye üflemek tabirini kullanırlar).

Neyler içi boş kargı cinsinden, boğum arasındaki mesafeler azamî nisbette birbirine müsavi, kutru kabil olduğu kadar kalın, geniş, yerinde yetişmiş, sararmış, kurumuş, düzgün ve dışı cilalı, sathı zedelenmemiş, çatlamamış kamışlardan imal edilir.

Bir neyin imali kabataslak şu hesapla yapılır:

Ney imal edilecek kamışın uzunluğu ne olursa olsun boyu 26 bölüme taksim edilir. 13. bölüm neyin tam ortasıdır. Buna bir delik açılır (Arka delik)

14, 15 ve 16. bölümlere delik açılmaz

17. bölüme bir delik açılır

18. bölüme bir delik açılır

19. bölüme bir delik açılmaz

20. bölüme bir delik açılır

21. bölüme bir delik açılır

22. bölüme bir delik açılır

22. bölüme bir delik açılır

23, 24 ve 26. bölümlere delik açılmaz.

Ney açılırken ağız tarafından aşağıya doğru olan beşinci boğumun tam ortasına, yani 13. bölümdeki yere deliğin gelmesi lâzımdır. Altıncı boğumun ortasına deliğin gelmesi icabeder. Yedinci boğumun altıncı boğumla birleştiği cidara yakın bir delik açılır.

Resimde gösterildiği vechile deliklerin kamışın nerelerine tesadüf edeceğini hesaplamak lâzımdır. Delikler boğumların birleştiği yere açılmaz. Açılan deliklerin kuturları birbirine müsavi ve aynı olmalıdır.

[Sayfa 11] İzah edilen kaide üzerine açılan neyler falsolu olmaz. Hesap yapılırken bir milimetre hata bütün neyin bünyesine tesir eder. O zaman açık ve kapalı sesler arasındaki münasebet bozulur.

Neylerde kapalı ve açık fakat birbirinin aynı sesler vardır: 2 adet Nevâ-re natürel, 2 adet Gerdaniye-sol natürel, 2 adet Muhayyer-la natürel, 2 adet tiz Segâh-si vardır. Bu açık ve kapalı sesler muhtelif deliklerden çıkar. Hesapta yanlışlık olursa bu sesler birbirini tutmaz. Neyde seslerin nasıl ve

nerelerde çıkacağı ilerde izah edilecektir. Bu hesaba uymadan açılan neyler adi birer kavaldan farksız olur.

Ney icra edilirken muhtelif makam dizilerinin aralarındaki perde farklarının bilinmesi, nazariyatın öğrenilmesi lâzımdır. Bunun için, selahiyetli ve uzun seneler yaptığı tedkikat neticesinde beş ciltlik eser meydana getirmiş olan merhum Dr. İsmail Suphi Bey'in İstanbul Belediyesi Konservatuvarı tarafından neşredilmiş olan Nazari ve Ameli Türk Musıkisi adlı eseri tatbik edilecek malumatı ihtiva eder.

Benim bu çok kısa olan notlarım elbette ki bir ney meraklısını tam manasıyla tenvir edecek ve yetişmesine yarayacak malumat değildir. Bu hususta ancak kabataslak bilgiyi vermeye çalıştım.

Neyin mütekâmil olarak Hazret-i Mevlânâ'nın zamanında da selahiyetle icra edildiği şüpheden varestedir. Ney, her türlü eserleri icraya müsait bir sazdır. Yalnız, dinî ve lâdîni mahiyetteki eserlerin kendi karakterlerine uygun şekilde icra edilebilmesi bu vasf-ı mümeyyizleri tefrik edip öğrenmekle mümkün olur.

[Sayfa 12] Şu muhakkaktır ki Türk musıkisi icrakârlarının hislerini ifade tarzı olan bir üslûp ve tavırları vardır. Nitekim, her yazarın, hatibin, şairin, ressamın, kendilerine mahsus birer üslubu vardır. Bu şahsiyet zamanla meydana gelir. Meselâ merhum Tanburî Cemil, Neyzen Tevfik Kolaylı gibi zevatın kendilerine has kendilerine mahsus üslûp ve tavırları vardır. Bestekârlıkta da aynen böyledir.

Bu notumdan biraz sonra, faydalı olur ümidiyle, Türk musıkisinde kullanılan tam sesler arasındaki gayrimüsavi bölümleri gösteren seslerin isimleri ile notadaki işaretleri ve şekillerini bir cetvel halinde hulasa ettim.

| <u>Küçük aralıkların isimleri</u> | <u>Tağyir işaretleri</u> |
|---|---|
| Tanini diyezi | Evvelki notayı bir tanini tizleştirir (yani bir perde) |
| Büyük mücennep diyezi | Evvelinde bulunduğu sesi bir küçük mücennep tizleştirir |
| Fazla bakiye diyezi | Evvelinde bulunduğu sesi bir fazla bakiye tizleştirir |
| Büyük mücennep bemolü | Evvelinde bulunduğu sesi bir büyük mücennep pestleştirir |
| Küçük mücennep bemolü | Evvelinde bulunduğu sesi bir küçük mücennep pestleştirir |

Bakiye bemolü Evvelinde bulunduğu sesi bir bakiye pestleştirir

Fazla bemolü Evvelinde bulunan sesi bir fazla pestleştirir

Bu işaretler merhum Dr. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel ve İstanbul Belediyesi Darülelhan ve Konservatuvarı Tedkik ve Tasnif Heyeti azaları tarafından konularak kullanılmıştır. Bu yolda neşredilen eserlerde bu işaretler mevcuttur. Ancak, bu işaretler sazendeye bir yol gösterir. Tanbur ve kanunda bu sesler, perdeler ve mandallar ile mevcuttur. Neyde ise, haliyle ve ancak sesleri duymak ve tanımak suretiyle dudak ve parmak kullanılarak icra edilir.

[Sayfa 13] Türk musıkisi semaîdir. Evvel emirde kulaktan dimağa intikal eden seslere alışmak ve bu sesleri tedarik etmek hassasını geliştirmek lâzımdır. Bir keman icrakârında da bu duygu olmadıkça tellerin üzerine parmak uçlarını nerelere temas edeceğini bilemez ve hızlı basamaz, eserlerini de doğru dürüst icra edemez.

Bir neyin hakiki, tonlu ve sıhhatli olarak üflenebilmesi için çok sabırlı çalışmaya ihtiyaç vardır. Ney, ciğer tazyiki ile üflendiği takdirde sesler sert ve cırlak çıkar. Seslerin iyi çıkması için neyi, en kaba seslerinden başlamak suretiyle ve kabil olduğu kadar uzunca bir müddet üflemelidir. Buna (nefesi alıştırmak) denir. Bunun için, geniş nefes aldıktan sonra, bu nefesi tedricen sarf etmeye ve dudağı başpareye münasip şekilde tatbik etmeye alışmalıdır. Böyle çalışılmadığı takdirde uzun notalar yerine kesik kesik sesler çıkar. Nitekim kemanda da arşesini (yayını) iyi kullanabilmek için müptedinin uzun yay temrinleri yapması gerektiği gibi.

Neyde parmak, el, dudak, ciğer ve yanak uzuvları müştereken vazife görürler. Dimağ, duyduğu veya duyurmak istediği melodileri yani nağmeleri muhtelif uzuvların yardımı ile icra ettirir. Bu melekenin elde edilmesi için sabır ve metanetle sazını kendine alıştırmak (yani sazını yenmek) lâzımdır. Sümmettedarik çıkan seslerle ve mahiyeti itibarıyla hiçbir mana ifade etmeyen melodi kırıntıları ile vakit geçirmek müsbet bir netice olamaz.

Kaba seslerin (dem seslerinin) eski neyzenlerin tabiri vechile “buzağı” sesi gibi çıkarılmasını temin etmek için evvel emirde neyin matlup evsafta olması lâzımdır.

Ney yapılacak kamışın gündüz ve gece sühunet farkları arası çok olan iklimlerde yetişmesi şayan-ı tercihtir. Kamış, gündüzün sıcaklığına

mukavemet için dokusunu ona göre sağlam yapar. Gecenin serinliğinde de havadan aldığı rutubeti muhafaza eder. Seyrek yerlerde yetişen kamışların boğum araları nispeten kısa ve darcadır. Fakat toplu bir halde neşvü nema bulan kamışlar, güneşin harareti ve ültraviyolesini massetmek üzere boylanır. O zaman da boğumların arasındaki mesafe genişlemiş olur. Bu geniş boğumlu kamışlardan ney imal edilir.

[Sayfa 14] Neyde Ses Çıkarmak

1- Birinci kaba sesleri çıkarmak için dudak başpareye doğru hafifçe uzatılır. Ney, insan çehresini yukarıdan aşağıya kateden şakuli hattın 35-45 derecelik bir meylinde tutulur. Yani ne dik ne de çok yan olmamalıdır. Başparenin ağzıdan neyin iç kısmına nefesin yarısı intikal edecek vaziyet alınır ve başpareden sıcak nefes üflenir. Dudağın paşpareye nasıl intibak edeceği tecrübeyle öğrenilir.

2- İkinci üfleyişte dudak yine aynı vaziyete getirilir. Fakat yanaklardan nispeten tazyik edilmiş sıcak nefes verilir.

3- Üçüncü üfleyişte de dudak vesaire diğerleri gibidir. Fakat sıcak nefes yerine nispeten tazyik edilmiş soğuk hava sevkedilir, âdeta patlamak istenen bir cisme üflenir gibi.

4- Dördüncü ve beşinci üfleyişler diğerlerine nazaran daha fazla soğuk ve tazyikli nefes verilmek ve dudağı fazlaca büzmek suretiyle olur.

Neyden ses çıkarmak için acele edilmemelidir. Kabil olduğu kadar neyin (dem) kaba seslerini üflemeye çalışmalıdır. Diğer üfleyişler daha kolaydır.

Dem sesleri evvela arka delik kapalı ve diğer delikler açık tutulmak suretiyle Yegâh (kaba re) perdesini çıkarmaya alıştıktan sonra, tedricen aşağı doğru delikler teker teker kapanmak suretiyle çalışılır. Bu suretle sesler kuvvetlendirilmiş olur. Ta ki, bütün delikler kapatıldığı zaman neyin dip tarafından çıkan kaba Rast (sol perdesi) hakkıyla çıkmış olmalıdır. Bu dem sesleri kuvvetlendirdikten sonra diğerleri kolaylıkla çıkarılır.

Eski neyzenler sabah karanlığında uyanır uyanmaz ilk işleri neyin dem sesleri ile ıskala temrinleri yaparlardı. Gece, tam istirahat halinde bulunan dudak, yanak, hançere, çene uzuvları faaliyete geçmeden dem sesleri çıkarmaya çalışıldığı takdirde bu uzuvlar derhal faaliyete geçer, sesler neyde kuvvetlenir.

[Sayfa 15] Neyde tam ve matlup sesin çıktığını anlamak için bütün perdeler kapatılıp kuvvetle üflenince dip tarafında tutulan bir mum alevinin titremesi lâzımdır.

Bu muhtasar izahım, ney nısfiyesi için aynıdır. Ancak, neylerde bir oktav pest sese mukabil, nısfiyelerde bu pest ses yerine bir oktav dik sesler vardır.

Musıki nazariyatı hakkında bilgi takdim etmeyi arzu ederim, fakat evvel emirde neyin bünyesi ve çıkan seslerine dair malumatı öne aldım. İleride fırsat bulursam nazariyat-ı musıkiye dair notu da takdim ederim.

Topluluklarda, diğer sazlara refakat edileceği zaman neyzenin neyini hiç olmazsa on, on beş dakika serbest ve rahat olarak Rast, Nevâ ve Gerdaniye sesleri arasında ıskala yapmak suretiyle neyin tabii sesinin çıkmasını sağlaması lâzımdır. Acil hallerde ise ya nefesli veya madeni çatal diyapazonuyla neyin sesini ayarlamak mümkündür. Ney, hakikî bünye ve açılışına göre seslendirilmezse, ilk üfleyişte akordu pest olur. Dudak bir müddet sonra tam ve sıhhatli üflemeye alıştığı zaman ney, ilk duyulan sese nazaran dik üflenmiş olur. Bu hale ney kızdı derler. Halbuki ney, sabit akortlu bir sazdır. Ancak neyzenin neşesi olmaz, karnı aç veya tok olur, yanında refakat ettiği sazların akordu pest veya dik olursa neyzenin çıkardığı sesler mazbut ve hakiki ney sesi olamaz. Nefesli sazlarda ekseriya bir akort tehalüfü meydana gelir. Bunun için neyzenin daima yanındaki sazlara kulak vererek bu gibi akort farklarına sebebiyet verilmemesi icabeder.

Bazı ahvalde ney, diğer sazlara nazaran pek cüz'î bir farkla pest kaldığı takdirde biraz dikçe üflenebilir. Keza, dik kaldığı takdirde, başpareyi ağız tarafından biraz yukarı çekmek suretiyle neyin tûlü uzar ve akortta intibak hasıl olur. Ancak, bu akort farkı yarım ses gibi fazlaca olursa ve bunu gidermek için başpare fazlaca yukarı çekilirse diğer sesler arasındaki mutabakat ve muvazene bozulur, bilhassa yarım seslerde bu fark bariz olur.

Neyi daima rutubetli tutmak için saf badem yağı yahut asidi düşük susam yağıyla yağlamak lâzımdır. Neye su verilmemelidir. Buna alıştırıldığı takdirde kuruduğu zaman sesler iyi çıkmaz ve zamanla kuru kalınca ortasından bir yerden çatlar.

Neyin ağız kısmına başpare takılmadan evvel bir parazvana yaptırılır. Bu, başpare neyin ağzına tatbik edildiği zaman kamışın çatlamasını önler.

Neylerde ufak bir çatlaklık olursa içeriye sevkedilen havanın ihtizazı tam olamayacağı için istenilen ses elde edilemez, cırlak bir ses çıkar.

[Sayfa 16] Birinci üfleyişte çıkan sesler (Dem sesleri):

1- Ney tabii şekilde tutulduğu ve bütün delikler kapalı olduğu zaman (kaba Rast-sol), dikçe tutulduğu ve bütün delikler kapalı olduğu zaman

(kaba Geveşt-sol bemol)

2- Bu delik parmak ucuyla yarım kapatılırsa (Zirgüle-la bemol, sol diyez), delik tam açık üflenirse (kaba Dügâh-la natürel)

3- Bu delik tabii üfleyişte (kaba Kürdî-la diyez, si bemol)

4- Tabii üfleyişte (kaba-Segâh-si), dikçe üfleyişte (kaba Bûselik ve kaba dik Bûselik-si)

5- Bu delik tabii üflenirse (kaba Çargâh-do naturel), biraz pestçe üflenirse (kaba Bûselik-si)

6- Buradan (kaba Hicaz-do diyez), biraz dikçe üflenirse Sabâ makamında kullanılan (kaba dik Hicaz-do diyez, re bemol-Sabâ perdesi), daha dikçe üflenirse Bestenigâr makamında kullanılan (terime) perdesi

7- Serbest üflenirse (Yegâh-re natürel), ney yan tutulup üflenirse (kaba Hisar-re diyez, mi bemol). Buna “Şurî” perdesi de denir.

8- Ney tabii istikametinde tutulup üflenirse (Acem Aşiran-fa natürel), yana tutulursa (Irak-fa diyez), dik tutulup üflenirse (kaba Şurî-mi bemol)

[Sayfa 18] İkinci üfleyişte çıkan sesler:

Bu sesler neyin dem seslerinin bir oktav dikidir. Kullanılışı da dem seslerinde olduğu gibidir.

1- Neyin deliklerinin hepsi kapalı olduğu ve tabii tutuş vaziyetine göre dikçe tutulup üflenirse (Geveşt, dik Geveşt-fa diyez), tabii vaziyetinde üflenirse (rast-sol natürel) çıkar.

2- Delik parmak ucuyla hafifçe kapanırsa (Zirgüle-sol diyez, la bemol), tam açık olarak üflenirse (Dügâh-la natürel) çıkar.

3- Bu delikten tabii üfleyişte (Kürdî-la diyez, si bemol), biraz dikçe üflenirse (dik Kürdî) sesi çıkar.

4- Tabii üfleyişte (Segâh-si), dikçe üflenirse (Bûselik ve dik Bûselik-si) çıkar.

5- Bu delik, tabii üflenirse (Çargâh-do natürel), pestçe üflenirse (Bûselik- dik Bûselik-si yarım diyezi) çıkar.

6- Bu delik tabii üflenirse (Hicaz-saba-dik Hicaz), dikçe üflenirse (terime-dik Sabâ), daha dikçe üflenirse (müberka-dik re bemol) çıkar.

7- Tabii üfleyişte (Nevâ-re natürel), ney yan tutulup üflenirse (nîm Hisar, Hisar, dik Hisar-re diyez, mi bemol) çıkar. Bu delikten çıkan (Nevâ-re) perdesi, üçüncü üfleyişte dipten çıkan Nevânın aynıdır.

8- Bu delik ikinci üfleyişte pek kullanılmaz. Çürük ses verir. Hüsn-ü idare etmek suretiyle kullanılırsa dem seslerinde çıkan notaların bir oktav dik seslerini çıkarmak kabildir.

[Sayfa 20] Üçüncü üfleyişte çıkan sesler:

1- Bütün delikler kapalı olduğu zaman dipten çıkan ses (Nevâ-re natürel). Bu ses ikinci üfleyişte 7 numarada gösterilen delikten çıkan sesin aynıdır.

2- Bu delik parmak ucu ile kapanırsa (Hisar-re diyez, şurî-mi bemol), bu delik tam açık olarak üflenirse (Hüseynî-mi natürel)

3- Delik açık ve serbest üflenirse (Acem fa-natürel), delik açık ve biraz dikçe üflenirse (dik Acem-sol bemol)

4- Delik serbest üflenirse (dik Acem-fa diyez), daha dikçe üflenirse (Eviç-fa diyez), daha fazla dikçe üflenirse (Mahur, dik Mahur-dik fa diyez)

5- Serbest üflenirse (Gerdaniye-sol natürel), delik hafifçe parmak ucu ile kapanıp üflenirse (dik Mahur-sol bemol).

6- Serbest üflenirse (nîm Şehnaz-sol diyez, la bemol), dikçe üflenirse (Şehnaz-sol diyez, la bemol)

7. Tabii üfleyişte (Muhayyer-la natürel). Bu ses, dördüncü üfleyişte 2 numarada gösterilen delikten çıkan sesin aynıdır.

8- Ney dik tutularak üflenirse (Segâh-si), ney serbest üflenirse (Bûselik, dik Bûselik-si). Bu delikten çıkan bu sesler makbul değildir. Ancak çarpma notalarda kullanılır. Bu delikten çıkan ses çürüktür, kullanılmaz. Sazını fevkalade yenmiş neyzenlerden bazıları bu sesi nısfiyelerde değil, neylerde çıkarabilirler. Makbul bir ses değildir.

[Sayfa 22] Dördüncü üfleyişte çıkan sesler:

1- Deliklerin hepsi kapalı olduğu halde dipten çıkan ses (Gerdaniye-sol natürel). Bu ses üçüncü üfleyişte 4 numaralı delikten çıkan sesin aynıdır.

2- Bu delikten çıkan ses (Muhayyer-la natürel), üçüncü üfleyişte 7 numaralı delikten çıkan sesin aynıdır.

3- Bu delikten Segâh makamında kullanılan (tiz, Segâh-si, la diyez-si bemol), dikçe üflenirse (tiz Bûselik), daha dikçe üflenirse (tiz dik Bûselik).

4- Bu delikten (tiz Çargâh-do natürel), çok sert ve kuvvetli üflenirse (tiz Gerdaniye-sol natürel) çıkar.

5- Bu delikten (tiz nîm Hicaz-do diyez, re bemol), dikçe üflenirse (tiz Hicaz-do diyez, re bemol), daha dik üflenirse (tiz dik Hicaz-do diyez, re bemol, tiz dik Sabâ).

6- Buradan (tiz Nevâ-re natürel), dikçe üflenirse (tiz Hisar-re diyez, mi bemol, tiz Şûrî).

7- Bu üç numaralı delikten (Sünbüle-la diyez, si bemol), bu ses Kürdî perdesinin bir oktav tizidir. Bu sese Kürdî perdesinin cevabı tabir edilir.

8- Bu üfleyişte bu delik kullanılmaz. Çok çürük ses çıkar. Arka delik bu dördüncü üfleyişte net bir ses vermez ve kullanılmaz.

[Sayfa 24] Beşinci üfleyişte çıkan sesler:

1- Deliklerin hepsi kapalı olduğu zaman buradan evvela (tiz Segâh), daha sertçe üflendiği zaman (tiz Nevâ-re natürel) sesi çıkar. Bu ses 7. delikten çıkan tiz Nevâ sesinin aynıdır.

2- Bu delikten (tiz Hüseynî-mi natürel) sesi çıkar.

3- Bu delikten (tiz Acem-fa natürel) sesi çıkar.

4- Bu delikten, üfleyişe göre (tiz Hüseynî-mi natürel) veya (mi bemol-Şurî) sesi çıkar.

5- Bu delikten, 2 numaralı delikten çıkan (tiz Hüseynî-mi bemol-şurî) sesinin aynı çıkar.

6- Buradan (tiz Acem perdesi-fa natürel) çıkar.

7- Bu delikten (1) numara ile gösterilen, dip taraftan çıkan (tiz Nevâ-re natürel) sesi de çıkar.

Not: Arka delikten mazbut hiçbir ses alınmaz. Bu beşinci üfleyiş neyin pozisyonudur. Ancak dudak ve sert üflemek suretiyle bu sesler çıkarılır. En nihayet çok sert üflemek suretiyle de beşinci delikten (tiz Gerdaniye) sesi çıkar. Bu da ancak çok iyi açılmış neylerde kabildir. Büyük maharet ister.

Beşinci üfleyiş çok zordur. Hayli mümarese ve melekeyi icabettirir. Bu seslerin çıkarılabilmesi için neyin karakterine alışmak lâzımdır. Her neyden bu sesler kolaylıkla çıkmaz. Kulak duygusunu ve üfleyiş usulünü neye göre ayarlamak lâzımdır.

[Sayfa 30] Bu seslerin çıkarılması büyük ve zahmetli mümareseye bağlıdır. Bu sesler neylerde çıkarılabilir. Fakat bazılarında ancak tiz Acem sesine kadar çıkar.

Neyde çıkan bu seslere göre kaba rasttan tiz Gerdaniyeye kadar üç oktavlık sesin mevcut olduğu görülür. Aralarındaki bemol ve diyezli sesler de vardır.

Bazı neyler kamışın bünyesine göre bazı sesleri boğuk ve tutuk verir. Bazen de birkaç delik açık veya kapalı tutulmak suretiyle sesin net ve vazıh çıkması temin edilir. Bir neyzenin, neyinin bu gibi hususuyetlerini tecrübe ile anlaması lâzımdır. Aksi takdirde nağmelerin icrasında sesler falsolu olur.

[Sayfa 31] Mehmet Önder'in "Mevlânâ'ya çağrı" adlı şiiri.

[Sayfa 32] Türk musikisinde makamların mebde sesi olarak Çargâh perdesi esas tutulmuştur. Batı musıkisinde do majör tabir edilen bu makam, Doğu musıkisinde esas makam olarak kabul edilmiştir. Batı musıkisinde iki

tam ses arası 9 komaya taksim edilmiştir. Bunun 5 koması diyez için, 4 koması bemol için kullanılır.

Türk musıkisinde bir oktav, yani sekiz tam ses arası 24 gayri müsavi bölüme ayrılmış ve bu sesler muhtelif makamlarda kullanılmıştır. Üstadlarımız da bunları ayrı ayrı isimlendirmiştir. Bunların izahı, notaları ve işaretleri muhtasaran gösterilmiştir.

Türk musıkisinde kullanılan sesler tanburun sapında ve perdelerinde, kanunda ise mandallarında mevcuttur.

Neyde ise bu seslerin bir kısmı açık deliklerde kolayca çıkar. Fakat diğer sesler ancak kulak duygusuna istinaden dudak ve yanak vaziyetlerini kullanmak suretiyle temin edilir.

Bu izahatım neyler ve nısfiyeler için aynıdır. Neylerde bir oktav pest sesler bulunmasına mukabil, nısfiyelerde bir oktav dik sesler vardır. Neylerdeki pest sesler nısfiyelerde yoktur.

Musıki nazariyatı hakkında da bilgi takdim etmeyi arzu ederdim. Fakat daha evvel neyin bünyesini bilmek daha muvafık olur. [Sayfa 33] ileride fırsat ve imkân bulursam nazariyata dair muhtasar malumat takdim ederim.

Ney icrakârlığı münferit veya topluluklar arasında olur. Bir neyzenin diğer saz topluluklarına iştirak ettiği takdirde neyini serbest ve rahat bir surette on on beş dakika kadar üflemek suretiyle dudağı neye alışmalıdır. Akort neyden alınacak ise neyzenin neyini Rast, Nevâ, Gerdaniye perdeleri üzerinde bir müddet ses çıkarmak suretiyle akort vermelidir. Eğer ney diyapazona göre akortlu açılmamış ise sazların diyapazondan akortlarını düzeltmeleri şayan-ı tavsiyedir. Neyzen de o zaman diğer sazların akorduna tabi olur.

Ney, ilk üflenişi zamanlarında pest ses verir. Bilahare dudak alışınca ney tam ses vermeye başlar. Bu hale göre ilk verilen ses pest, sonraki sesler kulağa dik gelir. Bu hale “ney kızdı” denir. Yani neyin akordu dikleşti, tabiri kullanılır.

Bazı ahvalde ney, diğer sazlara nazaran, pek cüz’î bir farkla pest kalmış olabilir. O zaman neyzen neyini tabii haline göre biraz yanca üflemek suretiyle diğer sazların akorduna uyabilir. Biraz fazlaca dik akortlu sazlara rekabet etmek icap ederse, yarım ses farklı olmamak suretiyle başpareyi biraz yükseltmek suretiyle intibak edebilir. Fakat bu fark fazla olduğu takdirde başpare yükseltilirse o zaman neyin açık ve kapalı sesleri birbirini tutmaz. Ney, tamamıyle falsolu olur. Böyle bir neyle icrakârlık kolay ve rahat değildir.

Bir neyzen ölçülü, hesaplı, iyi bir neyle meşke başlamalı ve neyini muhafaza etmelidir. Sazının karakterini öğrenen bir neyzen icrakârlıkta muvaffak olur. Saz değiştirmek, yeniden sazına alışmayı icabettiren zahmetlere sebebiyet verir.

[Sayfa 33] Bir neye başpare takmadan evvel baş tarafına imtizaçlı ve sıkıca bir parazvana yaptırmalıdır. Aksi takdirde başpare kamışın ağzına geçirilirken kamış çatlar. Neyde en küçük bir çatlaklık olursa sesler bozuk çıkar. Başparenin de neyin ağız kısmına tatbiki için kamışın gireceği kısmına gelen üstüvanesiyle kamışın iç kısmının arası setli olmamalıdır. Ağızdan intikal eden tazyiki havanın neyin boğaz kısmında müsait ihtizazatını temin için bu kat’î bir ihtiyaçtır.

Başparenin ağız kısmının kutru 17 mm olmalıdır. Dip tarafın kutru kamışın kutruna bağlıdır.

Bu naçizane notumu Mevlânâ ahfadından Konya posta, telefon, telgraf teknisyeni Mehmet Tolgay Bey kardeşime ithaf ediyorum. İstinsah ve teksirine, notumun tarafımdan hazırlandığı kaydedilmek şartıyla, Muharrem Eşref Bey Hocanın tetkik ve tashihinden geçmek kaydıyla bir mahzur yoktur.

Tereddüdü mucip noktalar olduğu takdirde tavzih ve tenvirini memnuniyetle karşılarım.

Konya’da yetişmek üzere olan ney meraklılarının da istifadelerini temin için Mehmet Bey’in lütuf ve gayretlerini dilerim.

Bu notumu Ankara’da 1964 senesi Martında hazırladım. Fayda görüldüğü takdirde bir vesile-i tahattur ve sebk-i nam olur ümidindeyim. Bütün musikisever kardeşlerime sıhhatler, afiyetler, eserlerinde muvaffakiyetler, maaile bahtiyarlık ve saadetler dilerim.

# III- KAYNAKLAR

# İngiliz Milli Kütüphanesi'nde (British Library)

# Bulunan Türk Musıkisi Elyazmaları

Onsekizinci yüzyılın ortalarındaki ilk kuruluşunda British Museum Library, 1990’dan bu yana da British Library adını taşıyan bu kütüphanede toplam olarak 1.200 kadar Türkçe elyazması eser bulunduğu sanılıyor. Tam bir tasnifi ve kataloğu henüz yapılmamış olan bu Türkçe yazmalar kütüphanenin Oriental and India Office Collections (OIOC) bölümünde[1] bulunuyor.

Türkçe yazmaların bir bölümü kütüphaneye British Museum Library’nin ilk kuruluşuyla birlikte girmişti. Nitekim, bu kütüphanenin kurucuları ve en önemli bağışçıları arasında yer alan İngiliz koleksiyoncu Sir Hans Sloane (1660-1753), aralarında Ali Ufkî’nin Mecmua-yı Saz u Söz’ünün tek nüshasının da bulunduğu zengin bir kitap ve yazma koleksiyonunu kuruluşu sırasında British Museum’a bağışlamıştı. Bu ilk bağış –kitapların önceki sahibinin adı belirtilerek– Sloane’ın adıyla tasnif edilmişti. Nitekim, British Library’deki Türkçe yazmaların kuşkusuz en önemlisi olan Mecmua-yı Saz u Söz hâlâ [Sloane 3114] katalog numarasını taşıyor.

Ne var ki, British Library’deki Türkçe yazmaların büyük bölümü daha sonraki dönemlerde bir araya getirildi. Türkçe yazmaların ilk ve tek kataloğu ise Charles Rieu tarafından 1888 yılında yayınlandı[2]. Rieu kataloğunda 448 adet Türkçe elyazması eser tasnif ve tarif ediliyor. Kütüphaneye 1888 sonrasında girmiş olan Türkçe yazmalar ise henüz yayınlanmamış ve daktilo edilmiş haldeki bazı katalog taslaklarında tasnif ve kabataslak tarif edilmiş bulunuyor. Bunlardan Rieu kataloğu sonrasında 1888-1958 dönemini kapsıyan katalog 654 adet Türkçe yazmayı, 1991 sonrasını kapsayan katalog ise 65 adet Türkçe elyazmasını içeriyor[3]. Türk musıkisiyle ilgili birkaç elyazması eser ise henüz hiçbir tasnif ya da kataloğa dahil edilmemiş bulunuyor[4].

Fransa’daki durumun aksine, İngiliz hükümetlerinin hiçbir zaman –belki sadece Hindistan’daki sömürge yönetimi hariç– Şark ülkelerinden elyazması eserler toplayıp Londra’ya getirmeyi amaçlayan devamlı ve sistematik bir politikası olmadı. Dolayısıyla British Library’ye Türkçe yazma eser girişleri, birkaç büyük bağış hariç, çoğunlukla satınalmalar yoluyla gerçekleşti. Örneğin, seyyah, tüccar ve şarkiyatçı Claudius James Rich’in (1787-1821) topladığı 802 adet Türkçe, Farsça ve Arapça elyazması eser 1825

yılında İngiliz Parlamentosu'nun çıkardığı özel bir kanunla British Museum'a verilmek üzere hükümetçe satın alınmıştı. Türkçe elyazması bağışlarının kuşkusuz en önemlisi ise Osmanlı edebiyat tarihçisi Elias John Wilkinson Gibb'in (1857-1904) 1901 tarihini taşıyan vasiyetnamesiyle özel kütüphanesinden ölümünden sonra British Museum'a intikal eden ve 1909 yılında tasnifleri yapılan 321 adet Türkçe elyazması eserdir.

British Library'de doğrudan doğruya musıkiyle ilgili 24 adet Türkçe yazma eser bulunuyor. Bunların 17 tanesi güfte mecmuası, dördü de Edvâr kitabı, yani müzik teorisi kitabıdır. Bu edvâr kitapları arasında Kantemiroğlu edvârının

[Or. 12901]

ve

[Or. 14353]

katalog numaralarını taşıyan iki nüshasını ve onbeşinci yüzyılda yazılmış Hızır bin Abdullah Edvârının dünyada bilinen altı nüshasından birini (

[Or. 11091]

) saymak mümkün.

British Library'deki Türkçe müzik elyazmalarının bir tanesi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi açısından özellikle önemlidir.

[Sloane 3114]

katalog numarasını taşıyan Ali Ufkî'nin (1610?-1675) Mecmua-yı Saz u Söz başlıklı tek nüsha derlemesi Avrupa notalama sistemiyle yazılmış Türk musıkisi eserlerini içeren ilk tarihsel belgedir. Ayrıca, bu derleme onyedinci yüzyılın ortalarında Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde icra edilen müzik repertuvarı hakkında önemli bilgiler içerir. Hakkında epey yorum yapılmış olmasına, araştırmacı ve müzikologlar tarafından sıkça kaynak olarak kullanılmasına ve içerdiği birçok eserin transkripsiyonunun yapılmış olmasına ve bu eserlerin bugün dahi icra edilmelerine rağmen, bu son derece önemli elyazması eserin maalesef hâlâ çağdaş ve eleştirel bir yayını yapılmış değildir. Bu eserin, Ali Ufkî'nin Fransız Millî Kütüphanesi'nde bulunan

[Turc 292]

katalog numaralı ve Mecmua-yı Saz u Söz ile birçok ortak yanları bulunan musıkiyle ilgili diğer bir eseriyle birlikte değerlendirilmesi gerekir.

Aşağıdaki kısa katalogda British Library'deki Türk musıkisi yazmalarını önemleri, yazım ya da istinsah tarihleri ya da kütüphaneye giriş tarihlerine göre değil, British Library'deki katalog numaralarına göre sıraladık. Yani, sırasıyla, önce Şark eserleri kataloglarında

Or.

[Oriental] kodlarını taşıyanları, sonra bu ilk tasnife ilâve niteliği taşıyan ve

Add.

[Additional] kodlarını taşıyan yazmaları, son olarak da yukarıda belirttiğimiz üzere özel bir koleksiyondan gelmiş olan

Sloane

kodlu yazmaları inceledik.

Ne var ki, British Library gibi çok büyük bir kütüphanede Şark yazmalarının konularına göre veya tematik bir tasnifi ve kataloğu henüz yapılmamış olduğundan, birtakım Türkçe musıkiyle ilgili kitap veya kitap bölümlerinin gözümüzden kaçmış olması da pek mümkündür. Birçok Türkçe musiki metninin Arapça veya Farsça mecmua ya da

derlemelerin içinde bulunması da ihtimal dışı değildir. Burada müziğe ilişkin çok az sayıda öğe içeren veya müzikle sadece dolaylı olarak ilgili olan birkaç yazmayı da bu inceleme kapsamına almak istedik. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi hakkındaki bilgi kaynaklarımız çok değil. Bu önemsiz gibi görünen yazmalardaki bilgi kırıntılarının da zamanı gelince kayda değer olabileceğini düşündük. Tıpkıbasımı ve içerdiği birçok müzik eserinin transkripsiyonu yapılmış ve incelenmiş olan Mecmua-yı Saz u Söz

[Sloane 3114]

yazmasını ise kısaca tanımlamakla yetindik.

1 – [Or. 3221]

Güfte Mecmuası. 157 yaprak; 24x13.5cm (yazılı alan 19.5x10.5); sayfalar numaralanmış; 1-32 , 35-48 ve 123 sonrası sayfalar eksik; sayfada genellikle 20 satır; iki sütun üzerine düz veya mail nesih yazı; mecmuanın tümü aynı elden çıkmış; filigranlı ve âharlı Avrupa kâğıt; bütün yapraklar mail olarak mastarlanmış; yazılar zerendûd çerçeve içinde; fasıl başlıkları, eser başlıkları ve terennümler sürhle; sırtı mavi deri, mavi karton kapaklı İngiliz cilt; sırtta “Turkish Songs” ibaresi; British Museum’a Baron von Kremer tarafından 1886’da bağışlanmış.

İmza, ketebe, temellük kaydı veya istinsah tarihi yok; muhtemelen ondokuzuncu yüzyıl başlarına ait;

Başı: زاويل بسته مطربا زمزمه نای ایله اول نغمه

Sonu: شرقي سماعی

Her fasıl “şarkiyyat” ve “semaiyyat” bölümlerine ayrılmış; eserlerin usulleri verilmiş, besteci adlarıysa hemen hiç belirtilmemiş; 72b’de Hüseynî kâr usuleş hafif musahib Hacı Sadullah Ağa; adı geçen birkaç besteci: Nazîm, Zaharya, Hoca, Itrî, Acemler, İsak, Cerrah müezzini, Şeydâ Hâfız; Dede Efendi’nin adı geçmiyor; fasıl başlıkları: Zavil, Pesendide, Şevkitarab, Neveser, Dügâh, Sabâ, Kûçek, Hüseynî, Gerdaniye, Muhayyer Sünbüle, Bayatî, Uşşak, Acem, Nevâ, Isfahan, Isfahanek, Sultanî Irak, Arazbar, Hicaz, Şehnaz, Nişaburek, Sipihr, Tahir, Araban, Hisar, Zirgüle, Şevkâver, Bestenigâr, Rahatülervah, Eviç.

2 – [Or. 7059]

Güfte Mecmuası.

252 yaprak; 1-222 olarak numaralanmış; araya serpiştirilmiş olan boş yapraklar numara taşımıyor; 109’dan sonra bazı yapraklar ters bağlanmış; 11.5x24 cm (yazılı alan muhtelif); yapraklar sonradan tıraşlanmış ve bazı yazılı kısımlar kesilmiş; bazı sayfalar ıslanıp okunmaz hâle gelmiş, 96 ve 97. yapraklar lekeli; sayfada bazen iki bazen da üç mail sütun; üzüm filigranlı ve âharlı Avrupa kâğıt; ince talik yazı; eser başlıkları, kârlarda bend başlıkları, usul değişiklikleri ve terennümler sürhle; mecmuanın tümü, fasıl sonlarındaki eser ilâveleri dahil aynı elden çıkmış; İngiliz kraliyet armalı kırmızı bez cildin sırtında “Poetical extracts, Turkish-Persian” ibaresi var; cilt kapağının arkasında mecmuanın E.J.W. Gibb terekesinden gelen 321 adet yazmadan biri olduğunu belirten Lâtince bir ibare: “Hunc librum manu scriptum, cum CCCXX circiter aliis ad litteras orientalis spectantibus, Museo Britannico testamento legavit E.J.W. Gibb,

MCMI

”; Haziran 1909’da kataloglanmış.

İmza, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; 202b’de bir tarih beyti: “Dedi Asım kemine...(silik)... tarihin/Boyunca câmedir Es’ad Efendi giydi fetvayı – sene 1161”; 222b’de çok silik bir mühür: Mehmed Said(?) ve bir tarih: 69; mecmua büyük bir ihtimalle 1750-60 yıllarına ait.

Başı: بدا نکه این این نسخهء ادوار است از کفتار مولانا اغظم صفی الدین

Sonu: این خون تازه رفته برین استانه جست

Geniş, mufassal ve çok önemli bir dindışı güfte mecmuası; toplam olarak 1.200’den fazla güfte içeriyor (sadece ilk 22 yaprakta 131 adet güfte); makam fihristi yok; çok sayıda Farsça güfte var; her makamın başında “Der makam...kârhâ ve nakşhâ” ibaresi, kâr ve nakışlardan sonra “murabbaât” bölümü, bazı fasıllarda da “semaiyyât” bölümü; bazı makamlarda az sayıda şarkı; her makam blokundan sonra birkaç boş sayfa bırakılmış; bazı makamlar için başlık atılmış fakat güfte verilmemiş, örnek: 166a’da ‘der makam-ı Geveşt, der makam-ı zirefkend’ başlıklarının ardında güfte yok; hemen her “kârhâ ve nakşhâ” bölümünün başında “Hoca”nın bir kârı; her eserin başında form, usul ve besteci belirtiliyor; birkaç kez de güftekârın adı veriliyor, örnek 51b’de “Çenber Beste Ahenî güfte Fuzûlî”, 207a’da “Beste Kürkçü Çenber güfte Nâfiz Efendi – Reng-i mevc-i âb-ı zümrütten boyandı câmesi”, 88b’de “Beste Çenber Itrî güfte Nazîm”, 213b’de “Muhammes beste Recep güfte Sırrî”; 213b’de “Devr-i Revân beste Na’lî güfte Kadri”; bazı sayfalarda tek güfte, bazılarında ise yedi sekiz adet;

Adı geçen bazı besteciler: Acemler, Hoca, Itrî, Gulâm, Bekir Çavuş, İsmail Çavuş, Rıf’at, Murad Ağa, Sengî Receb, Nazîm, Hasan Ağa, Küçük İmam, Na’lî, Âmâ İbrahim, Büyük Koca Osman, Seyyid Nuh, Kadıköylü Mustafa Ağa, Müezzinzade, Hâfız, Beşiktaşî şeyh Yusuf Çelebi, Tab’î Efendi, Çorbacızade, Hasan Ağa, Derviş Ali, Haham, Sütçüzade, Kadri, Tomtom İmamı, Hâfız Kumral, Nâne Ahmet, Es’ad Molla, Hâfız Post, Memiş Ağa, Andelib, Tosunzade/Tosunoğlu, Burnaz Hasan, Sarı Bâkî, Baba Nevâî, Şamlı Salih, Kemânî Mehmed Ağa, Abdullah Ağa, Küçük Müezzin; mecmuada adı geçen en “genç” besteci Abdülhalim Ağa (152a’da “Beste Çenber Halim Ağa, Hüzzam”).

3 – [Or. 7251]

Cönk (Mecmua-yı Eş’ar).

78 yaprak; 9.5x21.5 cm (yazılı alan muhtelif); genellikle âharsız, ince muhtelif renklerde (beyaz, sarı, yeşil, pembe) kâğıt; satır adedi muhtelif; düz veya mail aynı elden çıkmış harekesiz nesih yazı; başlıklar, makam adları ve terennümler sürhle; cildi 10.5x22.5 ebadında, telkârî gümüşle cildin ön ve arka kapağına çiçek ve yaprak motifleri hâkkedilmiş; sırtta “Sharkiyyat - Turkish” ibaresi; cilt içinde “A collection of love songs by celebrated poets” ibaresi; E.J.W.Gibb terekesinden gelen kitap 1909 yılında kataloglanmış.

İmza, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; tahminen ondokuzuncu yüzyıl başlarına ait.

Başı: غزل مصنع مراد ریسك حكایسنه اشارتدر

Sonu: سویلشمز غمزهء دلبرله مست اولمش ینه

2a, 3b, 4a’da birer “türkü”; 8a ve sonrasında bir “destan”; beyitler, rubailer ve gazeller; birçoğunun başında makamları belirtilmiş; besteci adı hiç belirtilmemiş; 23a’da “beyan fi

usulât; on bir usulün darpları; 24a’da bir makam fihristi, 40 adet makam 1’den 40’a kadar numaralanmış, ama sonraki yaprakların bu fihristle bir ilgisi yok; 34a, 35a, 36a, 42b, 44a, 45b, 46a’da “türkü Gevherî”; 63b, 64a, 64b’de birer “gazel-i Sultan Süleyman Han”; 72b’de “beste Muhayyer”; sık sık güfte, gazel ve beyitler sayfada bir şekil ya da bir motif meydana getirecek şekilde yazılmış; 75b’de servi, 53b’de baklava motifi, 78a-78b’de daireler var.

4 – [Or. 7252]

Güfte Mecmuası.

100 yaprak; 12x20 (yazılı alan 10x18.5) cm; birkaç sayfası boş; âharlı ince kâğıt; sayfada muhtelif satır adedi; zerendûd çerçeve içinde iki sütun üzerine mail sülüs kırması yazı; makam fihristi, usul darpları, eser başlıkları ve terennümler sürhle; aşınmış, birçok sayfası zerendûd çerçevenin bulunduğu yerden yırtılmış veya kopmuş, birçok sayfanın kenarları mürekkep lekeli; dönemin zencirekli deri cildi; sırtta “Songs-Turkish” ibaresi; cilt içleri hatip ebrûlu; E.J.W. Gibb’in terekesinden gelen kitap 1909 yılında kataloglanmış.

İmza, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; tahminen onsekizinci yüzyıl sonlarına veya ondokuzuncu yüzyılın hemen başlarına ait

5

.

Başı : فوائد شتى  اكابردن شويله مرويدر كه

[278]

Sonu: بو مجموعيه اوقيان و مطالعه ايدن اخواني باصفا ايكي عالمده عزيز اولسوم

Hiçbir dinî eser içermeyen, kapsamlı ve geniş bir beste ve şarkı mecmuası; 1b-2b’de “Fevaid-i şetta” başlıklı ve musıkinin ilâhî kökeninden söz eden kısa bir risale; 3b’de makam fihristi (47 makamın adı zikrediliyor); 4b-5a’da 27 adet usulün darpları; her makam blokunun başında birer beyit; 5a’da “Der fasl-ı Rast, İptida Rast ile buldu nizam/Elif-i evvel-i tertip-i makam”; 5b’de “Der fasl-ı Rehâvî, Sâniyen oldu Rehâvî Hâvî/Feyz-i te’siri bi kavl-i ravî; 14b’de “Der fasl-ı Nikrîz, Semt-i Nikrîze edip vaz’-ı kadem/Ne girîz eyledi üstâd-ı kalem”; 18b’de “Edicek ‘azm-ı rah-ı nişabur/Oldu şehrâh-ı nagam nakş-ı sütûr”; bazı fasıl başlıkları altında güfte yok; 78a’da Hüzzam faslında sadece dört eser var; 92b’de Müstear başlığı altında iki eser; birçok beste ve semainin başında “beste gurre” ya da “semai gurre” ibaresi; birçok faslın başında “kâr-ı Hoca”.

Adı en çok geçen besteciler: Musahip Bekir Ağa, Itrî, Es’ad Efendi, Zaharya (zaman zaman Zahari olarak yazılmış); adları geçen diğer besteciler: Tab’î, Dilhayat, Eyyubi Mehmet Ağa, Bohor, Rıf’at, Münir Halife-yi ağnam, Abdullah Çelebi, Küçük İmam, Hâtem Efendi, Burnaz Hasan Ağa, Corci, Kara Hâfız, Yahya Paşa merhum, Diyarbekirli Hasan, İmam-ı sultânî Arabzade Efendi, Nazîm, Hoca, Âmâ, Cerrah Müezzini, Hasan Efendizade, Tosunzade, Hâfız Post, Hakkâk, Abdi Çelebi, Tahir, Tosun, Münir halife-yi ağnam, Seyyid Nuh, Haham, Kutucu Ahmet, Kürkçü; Acemler’e, Gulam’a ait birkaç eser; 96b’de “Kâr-ı nasihatname li’l Hoca Farâbî”.

5 – [Or. 7253]

Güfte Mecmuası.

93 yaprak; 12.5x20cm (yazılı alan 8x17); çoğu yapraklar boş; âharlı ince kâğıt; iki sütun üzerine mail nesih yazı; makam ve eser başlıkları, makamları takdim eden beyitler sürhle;

3b’de tezhipli serlevhâ; zencirekli deri cilt, siyah bez kaplı karton kutu içinde; kutunun sırtında “Or. 7253- British Library - Ottoman Turkish - Şarkiyat” ibaresi; E.J.W. Gibb’in vasiyetnamesiyle 1901 yılında kütüphaneye gelen kitap 1909 yılında kataloglanmış.

İmza, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; 1a’da iki temellük kaydı: “Abdürrahim”(mühür) ve “elhakîr Abdi”; 3a’da bir mühür “Esseyyid İbrahim Ethem”; tahminen onsekizinci yüzyıl sonlarına veya ondokuzuncu yüzyıl başlarına ait.

Başı: ابتدا راستله بولدي نظام الف اول ترتيب مقام

Sonu: اه اه بلمم ندر يانده كناهم يار كناهم

1a’da “mecmuâ-yı letâif sandûkat’ül maarif” ibaresi; 1b-2a makam fihristi (sürhle); 2b’de “der beyân-ı usulât”, sekiz usulün darpları veriliyor: Hafif, Muhammes, Çenber, Sakîl, Berefşan, Devr-i kebir, Hezec, Semaî; makam başlıkları birer beyitle belirtilmiş, birçoğu

[Or.7252]

yazmasındakilerin aynı; 14b’de “Isfahân olsa murabba’ beste/Çar bağ içre olur güldeste”; 26b’de “Eder oldukça dübeyt âvâze/Köhne ebyâtî beyâti tâze”; az sayıda güfte içeriyor; adları geçen besteciler: Bekir Çavuş, Tosunzade, Zaharya, Bekir Ağa, Çorbacızade; 50b’de Hüseynî beste Çorbacızade, güfte Efendimiz, “Gubârın mû değil..”; 89a-92’de tâlik yazıyla sonradan eklenmiş birkaç güfte.

6 – [Or. 7254]

Cönk.

53 yaprak; 13x7 cm; ince âharsız Avrupa kâğıt; yazılı alan muhtelif; satır adedi muhtelif; kâh düz kâh mail ince nesih yazı; 6b, 7b-12a, 13a-21a, 22a-25a, 26a-30b, 31b-36a, 37a-41a, 43b-45b, 47a-48a, 49a-53b sayfalar boş; siyah bez cildi İngiliz; sırtta “Ballads-Turkish” ibaresi; E.J.W. Gibb’in terekesinden gelen kitap 1909 yılında kataloglanmış.

İmza, ketebe, müstensih adı, istinsah tarihi ya da temellük kaydı yok; muhtemelen ondokuzuncu yüzyıl sonlarına veya yirminci yüzyıl başlarına ait; British Library geçici listesine (“Temporary handlist..”) göre ondokuzuncu yüzyıla ait.

Başı: در فصل اصفهان

Sonu و الحمد الله رب العلمين

Birçok sayfada fasıl başlıkları var, fakat sayfalar boş; toplam olarak 25 kadar güfte; 3b’de “Nakış Düyek Dede Efendi – Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni’; 4b’de Şarkı Hicaz Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] –Sevdâ-yı aşkınla daim yanarım”; 41b’de” Şarkı Osman Bey– Aşkın ile ey nevcivan”; 46b şarkı Markar; 48b “Beste Remel Hâfız Efendi– Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dideme”.

7 – [Or. 8040]

Mecmua.

109 yaprak; 14x21cm (yazılı alan 9x15); âharlı kâğıt; genellikle iki sütun üzerine mail talik yazı; ara sıra rık’a yazı ile ilâveler; sürh çerçeve; satır adedi muhtelif; siyah bez cildi İngiliz, sırtında “Songs - Turkish” ibaresi; kapağın arkasında yazmanın kaynağını ve alım tarihini belirten “Bought of Dr. K. Süssheim-June 8, 1914” ibaresi.

İmza, ketebe, müstensih adı, istinsah tarihi ya da temellük kaydı yok; muhtemelen ondokuzuncu yüzyıl sonlarına ait.

Başı: اغلرمي كي اي كلي حنذانم النرنم بمني!

Sonu: ذلالي شهر بورسالي بكا زندان ايدن

Daha çok bir halk şiirleri mecmuası niteliğinde, musıkiyle ilgili az sayıda tabir, eser ve bilgi içeriyor; 11b’de “gazel-i Hüdâî”; 17b-20a’da Eşrefoğlu Rûmî’den koşmalar; Âşık Ömer’in koşmaları, Gevherî, Nesimî ve Derviş Yunus’tan şiirler; birçok Türkçe “na’t-şerif”; 48b’de “Şarkı- Bir pür cefâ hoş dilberdir”; maniler, müfredler; 95a’da “İlâhi, Ey evliyalar serveri/ey enbiyalar rehberi”; 95b’de “Hicaz-Aşkınla ben ey nâzenin”; 108a’da iki beyit: “Hem mey içmez hem güzel sevmez demişler softalar/Eylemişler râsihâ bühtân bühtân üstüne/Dilde gam var şimdilik lutfeyle gelme ey sürûr/Olamaz bir hânede mihman mihman üstüne.”

8 – [Or. 8041]

Güfte Mecmuası.

57 yaprak; 20x12 cm; âharlı kâğıt; satır adedi ve yazılı alan muhtelif; 17a, 20a, 20b, 26a, 29a, 33b, 36a, 38a, 39b, 41a, 42a, 43a, 44a, 45b, 46a, 48a, 49a, 50b, 51a, 54a, 56a sayfalar boş; çoğunlukla iki sütun üzerine mail ve genellikle düzgün talik yazı; bazı makam ve usul adları, eser başlıkları ve terennümler sürhle; siyah bez cildi İngiliz, sırtında “Songs-Turkish” ibaresi; 57b’de soluk bir gelgit ebrûsu; kapağın arkasında yazmanın kaynağını ve alım tarihini belirten “Bought of Dr. K. Süssheim-June 8, 1914” ibaresi.

İmza, ketebe, müstensih adı, istinsah tarihi yok; 2a’da bir temellük mührü: “sahibehu Ahmed Es’ad-1229”; British Library geçici listesinde (“Temporary handlist”) onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl olarak belirtilmiş; muhtemelen ondokuzuncu yüzyıl başlarına ait.

Başı: نه حال اولدي دیل زاره بولنمز درننه جاره

Sonu: اسدكجه نسيم كرم لطف الهي حق ذات شريفكه وره صحت و راحت

Adları geçen besteciler: Dilhayat, Tahir Efendi, Corci, Üsküdarî Rıf’at Efendi, Bekir Ağa, Halim Ağa, Musahib Sadık Ağa, Tab’î, Musahib Ahmet Ağa, Cerrah müezzini, Zaharya, Salih Ağa, Sadullah Ağa, İsak, İsmail Ağa, Portakal Ahmet Ağa, Tanburi İsak, Musahip Sadullah Ağa; birçok sayfada Ragıp Paşa’nın gazelleri; 18b-19a Der makam Sûzinâk Semaî Halim Ağa, güfte Fâzıl “Kapılır her gören ol şûh-u cihan âşûbu...”; 47a “Arazbâr beste Musahib Sadık Ağa, güfte Es’ad Bey”; 49b Şedaraban faslı (İsak ve Sadullah Ağa); 54b-55a’da “Usulât” başlığı altında 33 adet usulün darpları var.

9 – [Or. 11091]

Edvâr.

Yazarı:

Hızır bin Abdullah

; 140 yaprak; 14x21cm (yazılı alan 9.5x13.5); âharlı kâğıt, 135-136. yapraklar pembe; ilk ve son yapraklar aşınmış, yırtılmış ve tamir görmüş; sürh çerçeve içinde sayfada 13 satır; kâh harekeli, kâh harekesiz nesih yazı; tüm cetvel ve şekiller, önemli sözcükler ve isimler, bölüm ve bazen cümle başları sürhle; cümle aralarında kırmızı nokta; bazı cümlelerin üstü sürhle çizilmiş; siyah bez cildi İngiliz; sırtta “Hıdr B. Abdullah. Kitâb ul Advâr – Turkish”; arka kapak içinde yazmanın kaynağını ve alım tarihini belirten bir ibare: “Bought of Dr. Oskar Rescher, 11 May 1929”

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; 2a ve 140b’de aynı temlik kaydı: “Ömer bin merhum Süleyman”; muhtemelen onaltıncı yüzyıla ait nüsha.

Başı: حمد و سپاس بي قياس اول خلق خن و الناس

Sonu: تمت الكتاب و تركيبها انه هو المجيب الدعوات و ياقاضى الحاجات الحمد لله رب العلمين

4a’da “böyle rivayet eyler bu edvârın müellifi Hızır bin Abdullah ki günlerde bir gün ben kemine padişâh-ı muâdeletşiâr ...sultan ibn-i sultan Murad bin Bayezid Han hallede Allah saltanatuhu ve ebede memleketuhu [4a/4b] şöyle işaret etti kim bu ilm-i musıki begayet lâtif ve şerif ilimdir ve hem senin dahi bu fende hayli sa’yın var nola bu bâbda bir kitap perdaht edesin tâ kim bu ilmin vâsılları ve tâlibleri anı teferrüc edip seni hayırla analar...”; 5b’de “...okuyanlardan ve dinleyenlerden tevki’ oldur kim hin-i kabulde tutup sehv ü hatâsı varsa lütfedip anlar kemâlleriyle sehvin ve hatâsın yerine getirip tamâm edeler...”; 6a-8a kitabın kırk yedi faslının fihristi; ilk fasıllar musıkinin ilâhî kökeni ve burçlar, gezegenler, dört unsurla ilgisi hakkında; 40b-41a’da ilm-i musıki’nin astronomi ve matematikle (“ilm-i aritmetikî”); 42a’da usullerin aruzla ilişkileri; 71a’da otuz yedinci fasıl “der beyan-ı makamat”; 72a’da “Bilgil ki ilm-i musıki ilm-i tıbbın mukaddimesidir yani ilm-i tıbbı kemâl-i vech üzerine bilmek ilm-i musıki bilmeyince bilinmez”; 74a-77a, 126a-128a’da makam, âvâze, terkib ve şu’be cetvelleri; 86b’de “...sahib-i Darbeynden Mehmed rebâbî, üstâd Kemâleddin Tebrîzî...”; 92b’de “Safiyüddin Abdülmümin ...bu fende muhtasar ve müfid kitab telif edipdür kim ana Şerefiye derler meşhur edvârdır”; 114b-115a’da birçok üstadın adı zikrediliyor: Safiyüddin Abdülmümin, Nasreddin Farabî, Kemaleddin Tûsî, Ebu Ali Sina, Celâleddin Harizmî, Şeyh Şihabeddin Sühreverdi Alaüddevle Ali Senâî, Şems-i Isfahanî, Celâleddin Şüşterî, Mehmed Lala Mısrî, Abdülkadir Meragî; 115a-115b’de “...bes her kim ki dilerse ki ol dahi bunların gibi üstâd ola, gerektir ki bu sanatın hem ilmine hem ameliyesine bile meşgul ola, dahi bu bâbda sa’y-beliğ ede, dahi bu ilmi üstadlardan işitmekte çok riyazet ede, zira bu ilim ilm-i riyâzî ve ilm-i havâîdir. Bunu tamam zabtetmek bu sanatın üstadlarına çok mülâzemet etmekle hâsıl olur”; 118a-119a’da iklimlere göre makamlar.

Hızır bin Abdullah edvârının bilinen başka nüshaları:

1- Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Revan 1728], Hicrî 845 (1441) tarihini taşıyan bilinen en eski nüsha[7].

2- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları Bölümü [Turc 150], onyedinci yüzyıl ortasına ait nüsha[8].

3- Roma, Vatikan Kütüphanesi [Turco 360], Hicrî 1033 (1623/24) tarihli nüsha[9]

.

4- Berlin Devlet Kütüphanesi

[Diez A. 8vo.72],

Recep 1144 (1731/1732) tarihli nüsha

10

.

5- Ankara, Millî Kütüphane,

[G.K. 133] ,

ondokuzuncu yüzyıla ait nüsha.

6- Konya, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi

[Y. 5762]

, Hicrî 1177 (1762/1763) tarihli nüsha

.

10 – [Or. 11224]

Edvâr.

21 yaprak; 20.5x13cm (yazılı alan 13x7); sayfada 17 satır; filigransız âharlı kâğıt; kâh harekeli, kâh harekesiz nesih yazı; başlıklar, makam adları, tüm daire, çizelge ve şekiller sürhle; siyah bez cildi İngiliz; sırtta “Work on Music-Turkish” ibaresi; arka kapak içinde yazmanın kaynağını ve alım tarihini belirten bir ibare: “Bought of Dr. Oskar Rescher, 10 May 1930”

İmza, ketebe, müstensih adı, istinsah tarihi, temellük kaydı yok; British Library kataloğuna göre

11

yazma onsekizinci yüzyıl başlarına ait, ama daha önceye de ait olabilir.

Başı: كتاب علم موسيقى اول ابتدا ايدن صوفى الدين

Sonu: شه ساز تذكلري وجه بودر كه جامعدر محسوع سازلري اوازه جنك و قانون و مغني
و عود و بس سازلارك شاهي دمك اوله

Çeşitli onbeş ve onaltıncı yüzyıl edvâr kitaplarından (Seydî, Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin) toplanmış kısa bir derleme, bir “muhtasar der ilm-i musıki”; çeşitli ifade ve cümleler bu kitaplardan aynen aktarılmış; genel olarak Kantemiroğlu edvârı öncesine ait bir müzik anlayışını yansıtıyor; bkz.

[Or. 12901]

; 21b’deki çeng ve ud figürleri Yusuf bin Nizameddin edvârından nakledilmiş.

1b’de başlık (sürhle): “Hazâ kitabü’l -Edvâr”; 1b’de “Kitab-ı ilmi’l-musıki evvel ibtida Safiyüddin Abdülmümin, andan sonra Ebu Ali Sina, andan sonra üstad Kemaleddin andan sonra Nasreddin Dabî cemi-i üstâdın ervâhı şâd olsun. Bunların edvârlarından bir nüsha bünyad eyledik şirin ola ki okuyanlar üşenmeyeler, faide-i azîm bulalar”; 1b-2a’da musıkinin ilâhî ve kozmik kökeni; 3a’da “bu ilim havaî ilimdir, amel kılmak gerek. Amel ne nesnedürür, amel şoldürür kim bir üstâda hizmet kılasın, iki dizin üstüne gelesin talim edesin, nitekim görmüştür ve sana dahi göstere”; 4a-11a yirmi sekiz adet daire, makamlar, âvâzeler, dört unsur, şu’beler, burçlar; 11a’da “terkibat cetveli – bir bab dahi terkibler adın bildirir, üstadlar bünyad etmişler”; 13b-16a darblar ve usuller, 16 adet usul dairesi; 18a’da makamların çeşitli insan tabiatlarıyla uyumuna dair cetvel; 18a-20b’de ud, cenk ve ney

öğrenimiyle ilgili bilgiler; 21a'da bir ud şeması, telleri sürhle, tellerin üzerinde perde adları; 21b'de bir çeng ve bir ud resmi, telleri sürhle, tellerin üzerinde perde adları, bir de ney şeması (iki paralel sürh hat arasında sekiz adet nokta) var.

Bu "muhtasar edvâr"ın başka nüshaları ve bu türün benzerleri Oxford'da Bodleian Kütüphanesi'nde

[Greaves 19], [Hyde 8], [Marsh 25]

ve

[Rawlinson Or. 3 7/ Bodl. Or. 193]

katalog numaralarıyla mevcuttur

12

.

11 – [Or. 12178]

Mecmua-yı Fevâid.

94 yaprak; 20.5x12.5 (yazılı alan 16.5x8) cm.; âharlı filigransız kâğıt; sayfada 15 satır; zerendûd çerçeve; 1b'de tezhipli serlevha; çoğunlukla harekeli düzgün sülüs yazı; makam adları sürhle; mavi bez cildi İngiliz kraliyet armalı, sırtı siyah deri; sırtta "A miscellany-Turkish" ibaresi; Şubat 1958'de kütüphaneye girmiş, kökeni belirtilmemiş.

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; 69a'da bir tarih: 1165.

Başı: مجموعهء نيعم

Sonu: و بول ايلدوكي يرده ابدست المق و كيجه قاب قاجاغين يومدن قومق و اسبابن قالبسز قومق

2a'da bir başlık: "Mecmua-yı ni'am"; 19a-36a'da gazel ve rubailer, Nahifî ve Şeyhî'nin kasideleri, Veysî'nin tövbenamesi, bir n'at-ı peygamberî, Hakanî'nin hilye-i şerifi; 45b-50a'da esma-yı hüsna, Ebussuûd Efendi'nin fetvâları, şiirler; 50a-69a Menarîzade'nin bir risalesi, Azizî'nin "şurût es'salât" başlıklı bir mesnevîsi; 70b'de "hazâ kitab-ı akaid" var.

Müzikle ilgili bölümü 1b-18b; Arapça manzum bir münacaat, her bölümü farklı bir makamda okunmak üzere düzenlenmiş; her 7 ya da 8 beytin başında sürhle bir makam belirtilmiş: Dügâh, Hüseynî, Nevâ, Çargâh, Sünbüle, Rast, Pençgâh, Nikriz, Acem, Bûselik, Segâh, Irak, Uzzâl, Eviç; Dügâh bölümünün başında "Dügâh-Hüseynî beste-i Yusuf Efendi".

12 – [Or. 12901]

Edvâr.

26 yaprak; 21x11.5cm (yazılı alan 15.5x6); âharlı ince kâğıt; sayfada sürh çerçeve içinde 25 satır; bazı başlıklar sürhle; 1b'de zerendûd çerçeve ve tezhipli serlevha; 21b ve 22a sayfaları ıslanmış ve silikleşmiş; ince nesih yazı; zencirekli deri cildi tamir görmüş; sırtta "Müzekki el nüfus -Turkish" ibaresi; Oxford'lu sahhaf J.Thornton'dan Mart 1964'te satın alınmış; 3.3. 1964'te tasnif edilmiş.

Yazar, ketebe, müstensih adı veya istinsah tarihi yok; muhtemelen onsekizinci yüzyıl başı ya da ortalarına ait.

Başı: حمد بي بايان اول سبحان و ديانه كه لسان عندليبان جوش الحان

Sonu: بنجكاه عراق بنجكاح كبي حركت ايدوب عراق قرار ايدر

Kantemir öncesi çeşitli edvâr kitaplarından (Seydî, Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin) ve Kantemiroğlu edvârından toplanmış kısa bir derleme, bir “muhtasar der ilm-i musıki”; bkz.

[Or. 11224];

hiçbir daire, şekil, çizelge yok.

İlk sayfalar

[Or.11224]

yazmasının başıyla aşağı yukarı aynı (yukarıya bakınız); 4b’de “...amma bu ilim üstâda mukarenetsiz kemaliyle bilinmek emr-i muhaldir... bu ilm-i şerifi beş fenden husûle getirdiler: ilm-i hikmet, ilm-i hey’et, ilm-i tıb, ilm-i nücum, ilm-i hendese...” 5a-18a’da “teşrih-i makamat ve hükm-ü perdehâ”, 30 kadar makam ve terkibin Kantemiroğlu edvârındaki analizi aynen aktarılmış; 18a-21a’da “hüsn-ü ünsiyet ve zıdd-ı arbede” (Kantemiroğlu edvârından); 21b-23b’de “der makam Hüseynî nağme-i külli külliyât” (Kantemiroğlu edvârından); 23b’den sonra “zikr-i edvâr-ı kadîm”.

Kantemiroğlu Edvârının benzer nüshaları: Topkapı Sarayı Kütüphanesi [

Emanet Hazinesi 2069]

; Ankara Millî Kütüphane

[G.K. 131/2]

; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

[Türkçe Yazmalar 804]

;

[Türkçe Yazmalar 1856]

;

[Türkçe Yazmalar 5636]

13 – [Or. 12982]

Güfte ve Şiir Mecmuası.

94 yaprak; 21x12.5 cm.; yazılı alan muhtelif; âharlı, haç ve hilâl filigranlı kâğıt; kâh tek kâh çift sütun üzerine çoğunlukla talik yazı; 14b, 16b, 18b, 21b, 26b, 30a, 34a, 37a, 40a, 42a, 47a, 48b, 51b, 63b, 66b, 69b, 71b, 76b, 79b’de 10.5x19 cm boyutlarında sürh çerçeve içinde çiçek resimleri; 70b’de bir gemi (kalyon) resmi

13

; resimler metin veya şiirlerle ilgili değil; birçok sayfası boş; şemseli cildi tamir görmüş, sırtta “Mecmua-yı Musıki-Turkish” ibaresi; Oxford’lu sahhaf J. Thornton’dan Aralık 1965’te satın alınmış.

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; 36b ve 76a’da bir temellük mührü ve bir tarih: Abdürrezzak-1241; 61a’da bir tarih: 1176; British Library kataloğuna göre onsekizinci yüzyıla ait.

14

Başı: عشاق سنك حسننه خيران اولسون

Sonu: نه درويش نه زاخددن نه قطب شاخددن ايسته يوري يوقدان سني وار ايليان الهدن ايسله تمت 1218

1218

1a’da bir başlık: “mecmua-yı musıki”; 1b’de “der beyân-ı usûlat” başlığı ve 18 usulün darpları; 2b-7b muhtelif şiirler; 10a-13b “mükeyyifatnâme”; Beliğ, Sâkıb, Nabî,

Sümbülzade Vehbî, Neşatî, Tab'î'nin gazel, müstezad ve beyitleri; zaman zaman bu güfteler için makam ve form (beste, şarkı) belirtiliyor; 18b'de "der fasl-ı Rehâvî- beste Remel Hâfız"; 37b'de "der fasl-ı Bayatî" (iki güfte); 55b-61a'da Kuşadası Kadısı Yusufcuk Efendi'nin letâifi (bir mahkeme hükmü şeklinde kaleme alınmış); 61a'da bir tarih: 1176 (1762/63); mecmuada adı geçen besteci adları Hâfız, Tab'i.

14 – [Or. 13065]

Güfte (şarkı) Mecmuası.

151 yaprak; 24x15.5cm (yazılı alan 19x10); 107a-107b, 113b-114a, 119a, 126a, 127b, 128b, 131b, 140a, 142a sayfalar boş; zerendûd çerçeve içinde iki sütun üzerine güzel kâtip rık'ası yazı; şarkı başlıkları, makam adları, nakaratlar, yaprak numaraları sürhle; satır adedi muhtelif; lacivert bez cildi deri köşebentli ve İngiliz kraliyet armalı; sırtta "Şarkılar Mecmuası-Turkish" ibaresi; Ağustos 1967'de Oskar Rescher'den satın alınmış.

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; 1a'da "Mekteb-i Tıbbiye-yi Şahane üçüncü sene şakirdanından Moravî Ahmed Nafi Efendi'nin mecmuası tesmiye olunur – L'école Impériale de Médesine [aynen!] par Ahmed Nafi troisième classe" ibaresi; mühür: Ahmed Nafi; muhtemelen ondokuzuncu yüzyıl sonuna, hatta yirminci yüzyıl başlarına ait.

Başı: مكتب طبيهء شاهانه اوجنجي سنف...

Sonu: ابجد صابي

Esas itibarıyla bir şarkı mecmuası; şarkıların hiçbirinde besteci adı yok; birkaç makamın başında iki beste ve iki Semaîlik bir takım (sıklıkla Dede Efendi'nin); birçok makam bloku ise şarkılarla başlıyor, bunların çoğunun bestecisinin adı verilmiyor; hiçbir kâr güftesi yok; 1b-2a'da makam fihristi (93 adet makam ismi); 2b'de 19 adet usulün darbları verilmiş; 3b'de zerendûd serlevha; her makam blokunun ardında boş yapraklar ve farklı bir elden rık'a yazıyla bazı ilâveler; 144a'dan sonra çeşitli gazel ve şiirler: İzzet Molla, Haşmet, Nedim, Fuzulî, "terci'-i bend-i Nazîm Efendi", tahmisler.

15 – [Or. 13763]

Mecmua

. 175 yaprak; 18.5x12cm (yazılı alan 16x9.5); 166a-169b sayfalar boş; âharlı ve âharsız muhtelif renklerde kâğıtlar; çoğunlukla iki sütun üzerine mail harekesiz nesih yazı; sürh ve zerendûd çerçeveler; şiir başlıkları sürhle; musıkiyle ilgili 171-175. sayfalar sülüs ve talik yazılarla beyaz ve yeşil kâğıda; kahverengi cildi İngiliz; sırtta "Miscellany, Turkish – Brit. Lib. Oriental Ms. 13763" ibaresi; 23 Kasım 1976'da Sotheby's'de bir müzayededen satın alınıp 3 Mart 1977'de tasnif edilmiş; henüz hiçbir British Library kataloğunda yer almıyor;

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; muhtemelen onsekizinci yüzyıla ait; 175b'de Lâtince bir ibare: "Hic Liber repertus est in Bibliotheca Raczicensi, Anno Domini 1781"

Başı: بندنامهء كمال باشازاده

Sonu: صورت بوسوله

1-154a'da şiir mecmuası, gazeller, müseddesler, Bâkî'nin gazellerine tahmisler; 96b-98b'de bir miraçnâme; 159a-162a'da şerh-i esmâ-yı hüsnâ; 162b-165b'de muhtelif dualar;

Musıkiyle ilgili bölüm 171a-175a (sülüs ve tâlik yazılar, beyaz ve yeşil kâğıt); 171a'da "musıkinin mucidi Nasreddin Ahmed Farabî" ile 'Bağdat padişahının' macerası; 171b'de makam, âvâze ve şu'be listesi; makamatın burçlarla ve âvâzelerin tabiatla ilişkisine dair iki

daire; 172a’da tâlik yazıyla: “Bilmek gerek kim bu fende durûb zabt etmekten müşkül nesne yokdürür zira tabiatı mülayim değil. Ol durûb kısmet olunur ikiye, biri Sakîl ve biri Hafif. Darbın aslı bu ikisidir kalanı bunların fer’idir”; ardından 17 adet usulün adları veriliyor; 172b-173b’de “der beyân-ı terkibat”, 32 terkibin tarifi, örnek: “Bestenigâr oldur ki Gerdaniye âgâz ede, Çargâh yüzünden Segâh karar ede”; 174a-174b’de “der beyân-ı durûb ve usul”, 18 adet usulün darbları sıralanıyor; 175a’da dört adet güfte, ikisi Semaî, “Ne hevâ-yı bağ-ı sâzed ne kenar-ı küşt-ü mârâ” (Dede Efendi’nin Acemaşiran Yürük Semaîi);

16 – [Or. 14269]

Atrabü’l- Âsâr fi Tezkireti Urefâi’l-Edvâr.

Yazarı: Şeyhülislâm Es’ad Efendi; 50 yaprak; 50. yaprak boş; 23.5x14.5 (yazılı alan 16x8) cm; âharlı sarımtrak kâğıt; sayfalar mail olarak mastarlanmış fakat yazılar düz; 1b’de tezhipli serlevha; 21x12.5 ve 16x8 cm. olmak üzere çift zerendûd çerçeve; sayfada 21 satır; düzgün rık’a yazı; nazımlar, beyitler, bölüm başlıkları ve bazı tarihler sürhle; birçok yerde marj’da mail surh veya siyah yazıyla ek bazı biyografik bilgilerle şiir ve güfteler; miklebli cetvelli bordo deri cildi orijinal; 4 Temmuz 1985 tarihinde Christies’deki bir müzayededen satın alınıp aynı yılın 17 Eylülünde numaralanıp tasnife tabi tutulmuş; Şubat 1991’de cilt ve yapraklar British Library’de tamir görmüş; karton kutu içinde, kutunun sırtında “Or. Ms. 14269 - British Library-Turkish- Atrab ul Asar” ibaresi; henüz British Library kataloglarının hiçbirinde yer almıyor.

Müstensihi belli değil; 49b’de Atrabü’l-Âsâr’ın orijinal hâtimesinin metni ve bir tarih: “temmet fi 27 Rebiyülevvel 1301”

Başı: بسمه اي ناطقه بحشندهء نوع انسان

Sonı 1301 تمت ر27سنه

1725 - 1730 yılları arasında kaleme alınmış olan Atrabü’l-Asâr Osmanlı döneminin bilinen en önemli (belki de tek) musıkişinas tezkeresidir; “tezkire-i hanendegân” ve “tezkire-i musıkişinasan” olarak da bilinir; bu nüshada çoğu onyedinci yüzyılın ikinci yarısına ve onsekizinci yüzyıl başlarına ait 97 adet bestecinin kısa biyografisi veriliyor.

Bilinen bazı başka nüshaları[15]:

1- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi [Türkçe Yazmalar 1739], [Türkçe Yazmalar 5229], [Türkçe Yazmalar 6204], [Türkçe Yazmalar 6205]

2- Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Hazine 1297], [Hazine 1298], [Hazine 1301]

3- Ankara Millî Kütüphane [A.3655]

4- Yazarın elyazısıyla orijinal nüshası: Kahire, Darü’l Kütüb

[Mahtûtât-ı Türkiyye el Osmaniyye 138]

Atrabü'l-Âsâr'ın Veled Çelebi [İzbudak] tarafından kısaltılmış, dili nispeten sâdeleştirilmiş ve biraz değiştirilmiş bir versiyonu 1311(1893/94) yılında Mekteb mecmuasının 1-7 ve 11. sayılarında bir takdim yazısıyla birlikte basılıp yayınlanmıştır. Ayrıca Hüseyin Sadettin Arel tarafından günümüz Türkçesine çevrilmiş ve 1948-1950 arasında Musiki Mecmuası'nın 9-24 sayılarında tefrika edilmiştir.

17 – [Or. 14353]

Kantemiroğlu Edvârı.

40 yaprak; 19.5x12cm (yazılı alan 15.5x7.5); 35b'den sonrası boş; âharlı ince kâğıt; 2b'de zerendûd çerçeve, sonraki sayfalar sürh çerçeve içinde; sayfada 19 satır; 2a'da zerendûd serlevha; düzensiz ve küçük tâlik yazı; başlıklar sürhle; zencirekli orijinal cildi tamir görmüş; karton kutu içinde, kutunun sırtında "Risalet ül Edvâr-Turkish" ibaresi; Leiden'da Brill'den 1986'da satın alınmış, aynı yılın 22 Aralığında tasnif edilmiş.

40a'da ketebe kaydı: "nemekahu el fakir hâkipâyı cenâb-ı Hazret-i Mevlânâ (kuddise Allah sırruhu el 'âli) esseyyid elhâc Mehmed Nuri el Mevlevî elHüseynî eşşehir beyne akrânehu Buhârizade li'ssene 1233"; 2a'da bir temellük mührü (Mevlevî sikkesi şeklinde): "Bende-i Hazret-i Mevlânâ ser nâyî Ali Dede-231"[16]

Sonu: بنجكاح عراق بنجكاه كبي حركت ايدوب عراق قرار ايدر تمام الرساله الادوار الموسيقى

Kantemiroğlu Edvârının makamlar ve terkiplerle ilgili bölümlerinin bir nüshası[17]; kısmen [Or. 12901]'un içeriğiyle örtüşüyor; bazı ufak tefek ifade ve nüsha farklılıkları var; "teşrih-i makamât ve hükm-ü perdehâ" başlığı altında 30 makam ve terkibin analizi; hiçbir şekil, daire ya da nota yok; usullerden hiç söz edilmiyor; 32a'da "der makam Hüseynî taksim nağme-i külliyât-ı makamât"; 25a'da "teşrih-i Nühüft" ve bu makam etrafındaki tartışmalar; 35a'da "taksim nağmesi" hakkında; 35b'de:"vech-i mezkûr üzere ilm-i musıki 'alâ vechi'l hurûf ve'r-rukûm ve edvâr-ı musıki 'alâ vech-i kavl-i hakîr-i pür taksir tamam şüd."

18 – [Or. 14611]

Kendi Kendine Ney Üfleme Metodu.

Yazarı: Esat Bakırcıoğlu (1930-2002); Altbaşlık: "Türk Musıkisinin Teorik Esasları ve Ney Üfleme Kuralları"; standard A/4 boyutunda çoğunlukla pelür kâğıda, bazen da 1. hamur kâğıda daktilo edilmiş; yaprakların yalnız bir yüzü yazılı; satır adedi muhtelif; orijinal daktilo nüshası, (karbon kopya veya fotokopi değil); çeşitli ney ve neyzen fotoğrafları (köşelerinden sayfanın altına iliştirilmiş), şemalar, ney çizimleri, desenler, örnek notalar, usuller, karakalem ney ve neyzen figürleri; notalar ve usuller mavi ve siyah tükenmez

kalemle yazılmış; kutular içine yerleştirilmiş bordo karton ve bez cildinde; birinci cilt 408, ikinci cilt 416, üçüncü cilt 412 sayfa/yaprak.

Yazma Temmuz 1991'de yazar tarafından British Library'ye bağışlanmış; birinci cildin başındaki bir ibare bunu belirtir: "23.7.1991, donation of the author"; yazar Esat Bakırcıoğlu'nun kimliği ve ikametgâh adresi Cilt I'in başında veriliyor: "Emekli sigorta başmüfettişi, Adana Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı eski icra kurulu üyesi, nazariyat ve ney öğretmeni (Sıvas Caddesi, Akaydın Apt. 68/11 Kayseri).

Birinci cildin başında Niyazi Sayın'ın 13.10. 1984'te Beylerbeyi'nde, Mahmut Bilki'nin 20.11.1984'te İzmir'de yazılmış imzalı önsözleri, Kayseri Halk Eğitim Merkezi Müdürü Necati Kahraman'ın önsözü, Esat Bakırcıoğlu'nun Musıki ve Nota dergisinden Eser Anıl ile aynı yıl yapılmış bir röportajı; Cilt III sayfa 92-99'da eserin fihristi; eser üç cilt içinde üç "kitap"tan oluşmuş fakat her "kitap" bir cilde tekabül etmiyor: Birinci kitap Kendi Kendine Nota Bilgisi ve Usuller(384 sayfa), İkinci kitap Kendi Kendine Ney Üfleme Kuralları ve Makamlar(708 sayfa), üçüncü kitap ise Kendi Kendine Ney Açma (Üretme) Tekniği (85 sayfa) adlarını taşıyor.

19 – [Add. 7937]

Güfte Mecmuası.

39 yaprak; 21x14 cm (yazılı alan 16x10 cm) ; âharlı ince kâğıt; mastarlanmış iki mail sütun üzerine; sayfada iki sütunda 15'er satır; düzgün harekesiz nesih yazı, bazı ilâveler talik yazıyla; ilâhi mecmuası olarak başlayıp birkaç yerde beste ve birkaç şarkı güftesi eklenmiş; sürhle makam adları; kraliyet armalı mavi bez cildi İngiliz, sırt ve köşebentleri siyah deri; sırtta "song book-Turkish" ibaresi; Claudius James Rich'in 802 kitaplık koleksiyonundan gelen yazma [Rich 642] sıra numarasıyla 1825 yılında kütüphaneye girmiş.

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; muhtemelen onsekizinci yüzyılın ikinci yarısına ait.

Başı: در فصل عراق   دونمك استر كوكل جمله سوادن

Sonu: كشاده خاطر اولوب جام ترغوان ايده كور

İlâhi, şarkı, beste ve şiir mecmuası; 7b, 9b, 22a, 23a, 27b, 32a, 36b, 38b'de Niyazi Mısrî'nin ilâhileri; 7a, 17a, 18a, 28b, 30b, 35a'da Eşrefoğlu'nun, 21b, 26a, 27a'da Fuzulî'nin, 17a ve 26b'de Aziz Hüdaî'nin, 6b ve 17b'de Şemsî'nin, 29b ve 33a'da Cemalî Halvetî'nin şiirleri; 11b'de "der fasl-ı Nevâ"; 17a "fasl-ı Segâh" altında Muhyî ve Eşrefoğlu'nun gazelleri; 30b'de "der fasl-ı Uşşak" altında Eşrefoğlu ve Nuri'nin gazelleri; 20a'da "der fasl-ı nişâbûr" altında Himmet'in bir gazeli; 39b'de "der fasl-ı Hüseynî- üç beste" mecmuada adları geçen bazı besteciler: Itrî, Âmâ İbrahim Çelebi, Tosunzade, Müezzin Efendi, Memiş Ağa, Recep; Buhûrî Çelebi; Müezzin Çelebi, Küçük imam;

20 – [Add. 7939]

Cönk.

173 yaprak; 14.5x7 cm; âharsız, ince, sarı, pembe, beyaz ve hâkî kâğıt; her yaprak farklı renkte (sarı, pembe, hâkî, beyaz); yazılı alan ve satır adedi muhtelif; mail ve düz muhtelif ellerden talik ve harekeli nesih yazılar; yekpare düz deri cildi İngiliz; sırtta "Exerpta Poetica-Mus.Brit. Rich-7939 Pluteus CCXXII A" ibaresi; Claudius James Rich'in koleksiyonundan gelen yazma 1825'te kütüphaneye girmiş.

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; muhtemelen ondokuzuncu yüzyılın başlarına ait.

Başı: جمان خرام بستانه كه

Sonu: اجاف ايشو ضناو الد الزنابه

Çoğunlukla Arapça, Farsça, Urduca ve birkaç da Türkçe şiir ve güfte; Türkçe şiirler arasında Ruhî, Selimî, Sabit, Fuzulî, Fennî, Ahmed Paşa, Ramiz, Ragıp Paşa, Şem'î, Neşatî, Bedrî, Şeyhülislâm Yahya, Atıf ve Kıyasî'nin gazelleri; Aşık Ömer, Köroğlu, Haşmet, Vasıf ve Vehbî'nin koşmaları; birçok dübeyt ve mâni; musıkiye atıflar (makam, usul, form, besteci) az sayıda.

13a'da "şugl Mısrî der makam Segâh"; 14a'da "şugl Mısrî der makam Hicaz"; 20b'de "koşma der makam Rast"; 46b'de "koşma der makam Acem; 24b'de "beste der makam Hüseynî der cariye-i Sultan Mustafa –Tegafül eyleme ahvâlimi bil cânım"; 37b'de Yürük Semaî der makam Bayatî; 115b-116a "Esâmi-i lâle", isim listesi; 139b Arazbar beste.

21 – [Add. 19435]

Mecmua.

66 yaprak; 19x13cm; yazılı alan muhtelif; sayfada çoğunlukla 15 satır; âharlı filigransız kâğıt; birçok yaprak yırtılmış, dağılmış ve tamir görmüş; bazen tek bazen çift sütun üzerine mail yazı, kâh düzgün nesih kâh acil bir kırma; bazı şiir başlıkları sürhle; kırmızı deri cildi İngiliz yapısı; sırtta "Poemata Variorum Turcici" ibaresi; cilt kartonunda bir satın alma ve kütüphaneye giriş kaydı: "purchased of A.S. Davidson, 21 April 1853".

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; muhtemelen onsekizinci yüzyılın sonlarına ait; 66a'da bir tarih bulunmakta: 1211.

Başı: نسته لاادري شرفي نورسته اشوب جهان

Sonu: اشم دوستم جيلان ديو مله شر

Muhtelif şiirler ve gazeller; La'lî, Medhî, Gevherî, Şâkir, Nigâh, Tıflî, Kelim, Keşfî, Yesârî, Nâbî ("merhum Nâbî" olarak geçiyor); musıkiye atıflar (makam, usul, form, besteci) az sayıda; 2a'da "Afetin talebettiği şarkıdır"; 2b'de "Şarkı Hâfız, Şarkı dâgî Kız Mehmet"; 6a'da "Kalenderî şarkı Şâkir Ağa, ağa-yı Enderûn-u Hümâyun" (sürhle); 23a'da 12 burcun günün 12 saatine ve 12 makama tekabülünü gösterir cetvel; 37a'da "Mahur"; 38b ve 39a'da "şarkı Rast".

22 – [Add. 26326]

Mecmua.

40 yaprak; 18x10.5 (yazılı alan 14.5x7.5) cm; âharsız kalın kâğıt; yazılar sürh çerçeve içinde; şiir başlıkları sürhle; düzensiz nesih yazı; sayfada genellikle 16 satır; şemseli ve köşebentli kırmızı deri cildi İngiliz; sırtta "Khoja Abbas Poems, Arab." ibaresi; 1a'da yazmanın kimden satın alındığını ve kütüphaneye giriş tarihini belirten bir ibare: "Purchased of C.J. Erskine Esq. Feb. 1863"

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; Rieu'ye göre muhtemelen ondokuzuncu yüzyılın başlarına ve Claudius James Rich'e ait nüsha.

Başı: بسمه ..... موال

Sonu: يا بني شمت غيذا اكثر اعدنا

Esas itibarıyla Arapça bir maval ve şugl mecmuası; 28a'da bir "Türkü"; 28b-36b'de Türkçe birkaç dörtlük, mâni ve beyitler var.

23 – [Sloane 3114]

Mecmua-yı Saz u Söz.

Yazarı:

Ali Ufkî

Bey; 184 numaralanmış yaprak; 20x13.5 cm; yazılı alan ve satır adedi muhtelif; kalın âharlı, filigranlı (bazen tek hilâl, bazen çift hilâl, bazen ise bir arma) kâğıt; nota çizgileri, fasıl başlıkları her zaman sürhle, peşrev, beste, Semaî, hâne-i evvel, hâne-i sânî, mülâzime gibi ibareler de bazen sürhle; numara taşımayan birçok boş yaprak var, çoğu fasılların sonunda olmak üzere toplam 56 boş yaprak; kalın kırmızı İngiliz deri cildin ön ve arka kapaklarında bir arma, armanın etrafındaki yazı "Bibliotheca Manuscripta Sloaniana"; sırttaki ibare: "Cantilenae Variae cum notis musicis – Turkish"; Sir Hans Sloane'ın kitap koleksiyonuyla birlikte 1753'te British Library'ye girmiş

18

.

Mecmua-yı Saz u Söz

'ün 1888 tarihli Rieu Türkçe yazmalar kataloğundaki tanımının Türkçe çevirisi şöyledir:

"Sloane 3114- 184 yaprak; sekize 5_ inç; not defteri şeklinde, muhtemelen onyedinci yüzyılda küçük nesih yazıyla yazılmış; makamlarına göre tertip edilmiş ve Avrupa nota sistemine göre yazılmış Türkçe şarkılar mecmuası. Mecmuanın yazarı olan Ali Ufkî'nin adı 9b'deki şu başlıkta görülüyor:

Hâzâ mecmua-yı saz u söz

Cami'i Ali Ufkî cihan dide

Bu derleme bölümlere (fasıl) ayrılmış, bölüm başlıkları müzik modlarının teknik adları: 10b Hüseynî, 35b Muhayyer, 50b Nevâ, 62b Uşşak, 70b Bayatî, 75 Acem, 87 Sabâ, 96 Çargâh, 98 Segâh, 109 Rast, 123 Mahur, 129 Eviç, 134 Irak, 142 Nihavend, 145 Uzzal, 152 Nişabur, 156 Sünbüle, 159 Şehnaz, 161 Nikriz, 165 Bûselik, 168 Aşiran Bûselik, 174 Hisar.

108a'da yazarı belirsiz ve 24 Zilkâde 1079 tarihini taşıyan Arapça bir metinde Ali Ufkî büyük bir müzisyen, hekim ve dilci olarak tanımlanıyor. Yine aynı nota göre Ali Ufkî o tarihte Yenişehir'e Sultan Mehmed'in tercümanı olarak gelmiş bulunuyor. 39b'de Sultan Mehmed'e 1075 tarihli manzum bir medhiye var. Ufkî'nin bu derlemedeki bazı şiirlerin yazarı olduğu anlaşılıyor. Bkz. 119b.

Bu derleme cildi Sultan IV. Mehmed'in santurisi Ali Beg'in mülkiyetinde bulunuyordu. Cildin sahibi yaprakların dış kenarına şöyle bir ibare yazmış: "sâhibehu ve mâlikehu 'Ali Bey es-Santuri 'an sazendegân-ı sultan Mehmed, sene 60".

Yaprak 1-8'e Salomon Negri'nin Lâtince bir fihristi sonradan iliştirilmiş"

19

.

1-8'de Salomon Negri'ni fihristinde sadece notası verilen eserler numaralanmış: toplam 389 eser.

Mecmuanın tıpkıbasımı: Prof.Dr. Şükrü Elçin (hazırlayan),

Ali Ufkî – Mecmûa-i

Saz ü Söz

(Kültür Bakanlığı Türk Musıkisi Eserleri-1), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1976.

İçindeki bazı eserlerin bugünkü notaya transkripsiyonu şu yayınlarda görülebilir:

1– Gültekin Oransay, “Ali Ufkî ve Dinî Türk Musıkisi”, Yayınlanmamış doçentlik tezi, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi

[Y. 16566

], 98 sayfa.

2- Muammer Uludemir,

Mecmua-i sâz ü söz (nota çevirileri)-Semaîler,

İzmir, Ocak 1991.

3- Muammer Uludemir,

Mecmua-i sâz ü söz (nota çevirileri)-Murabbalar

, İzmir, Mart 1991.

4- Muammer Uludemir,

Mecmua-i sâz ü söz –Türküler

, İzmir, Ocak 1992.

5- Haydar Sanal,

Mehter Musıkisi

, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı yayınları, 1964.

Mecmua-yı Saz u Söz

’deki bazı musıki eserlerinin Kantemiroğlu edvârındaki versiyonları ve bu versiyonların karşılaştırılması için bkz: Owen Wright,

Demetrius Cantemir: The Collection of Notations (Vol.1)

, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicological series Vol. 2), London, 1992; Walter Feldman,

Music of the Ottoman Court; Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire

, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

24 – [Sloane 4089]

Cönk.

30 yaprak; 19.5x6.5 cm; yazılı alan muhtelif; ince âharlı kâğıt, bir iki pembe yaprak; düz veya mail tâlik, nesih ve divanî yazılar; sarı bez cildi İngiliz, sırtı deri; İngiliz kraliyet armalı sırtta “Extracts, Turk. Arab.” ibaresi.

İmza, ketebe, müstensih adı ve istinsah tarihi yok; muhtemelen onyedinci yüzyıla ait.

Başı: الاهي مقام راست

Sonu: در مقام باياتي الاهي

Esas itibarıyla bir ilâhi mecmuası; 1-12’de Alimî, Zâkirî, Hüdâî ve Niyazî’nin ilâhileri; 5a’da der makam Nevâ ilâhi; 7a’da ilâhi der makam Bûselik “dönmez bu gönül senden gayrıya”, makam Sabâ “neyleyim dünyayı bana Allahım gerek”; Sünbüle, Segâh, Bayatî makamında ilâhiler; 12b-14b “fâl-i Kur’an”; 15a-18a Yahya’nın birkaç gazeli; Arapça çeşitli şiir ve beyitler; 24a’da Hamdî’nin manzum bir “kıyafetname”si.

# Fransız Millî Kütüphanesi'nde

**(“Bibliothèque Nationale de France”)**

# Bulunan Türk Musıkisi Elyazmaları

Fransız Millî Kütüphanesi'nin "Şark Yazmaları" bölümünde iki bini aşkın Türkçe elyazması bulunuyor[1]. Kısmen Türkçe kısmen de Arapça ve/veya Farsça olan ve bu durumda ya Arapça ya da Farsça metinlerle birlikte kataloglanmış olan yazmalar bu rakama dahil değildir[2]. Bu iki bin yazmanın yanı sıra, doğrudan doğruya Türk musıkisini konu almakla birlikte, Fransızca kaleme alınmış olduklarından dolayı Kütüphanenin Şark Yazmaları bölümünde değil de başka bir bölümünde bulunan az sayıda yazma da mevcuttur.

İlk Türkçe yazmanın Fransız Millî Kütüphanesi'ne (eski adıyla: Fransız Kraliyet Kütüphanesi) girişi 1640 tarihini taşıyor[3]. Bu kütüphanenin ilk yazmalar kataloğu ise 1739 yılında basılmıştır[4]. Bu katalogdaki Türkçe yazma eserlerin tasnifi Şark dilleri uzmanı Pierre Armain (ölümü 1757) tarafından yapılmıştı. 1712'de İstanbul'da Fransız sefareti dil okulundan mezun olduktan sonra Kahire ve İskenderiye'deki Fransız konsolosluklarında tercümanlık görevinde bulunan Armain, 1734'te Kraliyet Kütüphanesi tercümanlığına atanmış; Türkçe, Arapça ve Farsça yazma eserler toplayıp Paris'e getirmek için 1740'lı yıllarda tekrar bizzat İstanbul'a yollanmıştı[5].

Şarkiyatçılığın doğuşuna tanık olan onyedi ve onsekizinci yüzyıllar boyunca Fransa bu alanda tutarlı bir kültür politikası izledi, Osmanlı topraklarına din adamları, bilginler ve araştırmacılar yollayıp Şarkın değerli yazma eserlerini Kraliyet Kütüphanesi'ne kazandırmayı amaçladı. Fransız Maliye Bakanı Jean Baptiste Colbert'in (1619-1685) bu amaçla birçok görevliyi Osmanlı topraklarına yolladığı biliniyor. Bu şarkiyatçıların en tanınmışlarından biri olan Antoine Galland (1646-1715) birçok Arapça, Türkçe ve Farsça kitapla birlikte Ali Ufkî'nin (1610?-675?) ardında bıraktığı tüm yazmaları beraberinde Paris'e getirmişti[6]

. Ondokuzuncu yüzyıl başlarından sonra ise Fransız Millî Kütüphanesi Türkçe yazmalar koleksiyonunu sadece bağışlar ve satın almalar yoluyla genişletti. Bağışların en önemlilerinden biri Fransız Türkolog Jean Deny'nin terekesinden 1966'da intikal eden kitaplarıdır. Bunların arasında çok sayıda musıki yazması da vardı.

Armain'in 1739 tarihini taşıyan ilk Fransız Kraliyet Kütüphanesi Yazma Eserler kataloğu sadece Türkçe yazmaları kapsamıyordu. Üç bin kadar Farsça, Arapça, Ermenice, İbranice vs. yazma eseri kapsayan katalogda 396 adet Türkçe elyazması eser yer alıyor. Bu esas tasnifteki 396 yazma eser

[Turc 1]

,

[Turc 2]

vs. kodlarıyla tasnif edildiler. 1739 yılından sonra Fransız Kraliyet Kütüphanesine giren Türkçe yazmalar ise bu ilk basılı yazmalar kataloğuna birer ilâve olarak kabul edildiler ve bir sonraki tasnifte

[Suppl. Turc 1]

,

[Suppl. Turc 2]

, vs. kod numaralarını aldılar. Dolayısıyla, Armain'in bir notunu içeren tüm yazma eserler 1739 öncesi girişlidirler.

Kütüphanede mevcut tüm Türkçe elyazması eserlere özgü tek katalog çalışması ise 1932 ve 1933'te yayınlandı

7

. Edgar Blochet'nin bu iki ciltlik kataloğunda 396'sı eski Armain kataloğuna ait olmak üzere toplam olarak 1.814 adet yazma eser tanımlanıp tasnif ediliyor. Blochet'nin kataloğunun yayınından sonra kütüphaneye girmiş olan 183 adet Türkçe elyazması eser ise henüz tam olarak kataloglanmamıştır ve daktilo edilmiş kabataslak bir liste halinde bulunmaktadır

8

.

Fransız Millî Kütüphanesinde Türk musıkisine ilişkin toplam olarak 19 adet elyazması eser bulunuyor. Bunların dokuz tanesi güfte, ilâhi ya da âyin mecmuası, beş tanesi edvâr kitabı (müzik teorisi kitabı), diğer beşi ise ya karma ya da çok farklı nitelikte yazmalardır. Bu yazmaların bazıları geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihi açısından özellikle önemlidir, çünkü bilebildiğimiz kadarıyla, dünyada tek nüsha olarak burada, Fransız Millî Kütüphanesinde bulunuyorlar.

Bunlar arasında Ali Ufkî'nin çoğu ölümünden az sonra Fransız şarkiyatçı Antoine Galland tarafından Paris'e getirilmiş olan evrâk-ı metrukesi arasında

bulunan ve yanlış bir şekilde “Mecmua-yı Saz u Söz’ün müsveddeleri” olarak bilinen

[Turc 292]

katalog numaralı yazmayla,

[Suppl. Turc 472]

numaralı “Mezâmir” yazması var. Kütüphanedeki bir diğer önemli yazma da

[Suppl. Turc 1424]

katalog numaralı Şaban 873 Hicrî (Mart 1469) tarihini taşıyan ve ilk Türkçe müzik kuramı kitaplarından biri olan Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin’in Edvâr’ının Türkçe çevirisinin orijinal nüshasıdır. Bu kitabın bilinen diğer tek nüshası Ankara’da Millî Kütüphane’dedir. Onsekizinci yüzyıl İstanbul’unda müzik ve müzik yaşamı hakkında temel bilgi kaynaklarımızdan biri Charles Fonton’un 1751 tarihini taşıyan “Essai sur la Musique Orientale” (Şark Musıkisi Hakkında Deneme) adlı eseridir. Bu eserin elyazması tek nüshası da kütüphanenin Fransız Elyazmaları bölümünde

[N.A. 4023]

kod numarasıyla tasnif edilmiş bulunuyor.

Onbeşinci yüzyıla ait diğer iki önemli Türkçe müzik kuramı kitabının ise (

[Turc 150]

katalog numaralı Hızır bin Abdullah edvârı ve

[Turc 243]

katalog numaralı Seydî edvârı) dünyada sadece dört ya da beş nüshası biliniyor.

[Suppl. Turc 1495]

katalog numaralı ve onsekizinci yüzyıla ait Hızır Ağa edvârının bilinen diğer iki nüshası ise Topkapı Sarayı Kütüphanesi’yle İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı’nda bulunmaktadır. Dolayısıyla, toplam sayıları az da olsa, Türkçe kaleme alınmış müzik teorisi kitapları açısından Fransız Milli Kütüphanesi zengin sayılır.

“Mecmua” ya da “Mecmua-yı fevaid” niteliğindeki diğer bazı karma yazmalarda ise müzik konusu yazmanın sadece küçük bir bölümünü kapsıyor. Genellikle de müzikle ilgili bu bölüm bütünselliği olan bir kitap niteliği taşımıyor. Zaten bu tür mecmualar tutarlı bir kitap oluşturmak ve çoğaltılıp okunmak için değil, yazarın kişisel notlarından oluşuyor ve genellikle sadece yazarın kendi kullanımı için kaleme alınıyorlardı. Blochet kataloğunda, sadece bazı bölümleri müzikle ilgili olan

[Turc 5]

,

[Turc 116]

ve

[Suppl. Turc 384]
numaralı yazmalar böyledir.

Bu küçük envanterimizde Türkçe musıki yazmalarının eleştirel, ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir incelemesine girişmedik. Sadece bu yazma eserlerin belli başlı niteliklerini vurgulayarak müzikolog ve müzik tarihçilerine ışık tutmayı amaçladık. Bazen yazmada özellikle ilginç bulduğumuz birtakım metinleri yazmanın tanıtımına aynen dahil ettik. Bazı yazmalar hakkında da herhangi bir metin karşılaştırmasına girişmeden, sadece başka kütüphanelerde bulunan nüshalarını belirtmekle yetindik.

[Suppl. Turc 472
] veya
[N.A. 4023]
gibi bir
édition critique
’e konu olmuş, yayınlanmış ve/veya başka dillere çevrilmiş yazmalarda ise bunları çok kısaca tanımlayıp matbu versiyonlarına ve (varsa) çevirilerine işaret etmekle yetindik.

Bugüne dek kimse tarafından ayrıntılı bir şekilde incelenmemiş olan ve bizce büyük önem taşıyan Ali Ufkî’nin evrak-ı metrûkesinin bir bölümünün derlendiği
[Turc 292]
katalog numaralı mecmuaya ise diğer yazmalardan daha uzunca bir yer ayırdık. Bu mecmuanın Ali Ufkî’nin British Library’de bulunan
[Sloane 3114]
katalog numaralı
Mecmua-yı Saz u
Söz
ile ortak yanları vardır. Bu ikisinin birlikte değerlendirilmesi ve kapsamlı bir eleştirel yayımının yapılması bizce elzemdir.

Bibliothèque Nationale de France yazmaları için öncelikle Blochet’nin kataloğunun ve onu izleyen listenin kod numaralarının sıralamasını izledik. Gerektiğinde 1739 Armain kataloğundaki tanımlara başvurduk. Dolayısıyla, burada izleyeceğimiz sıralama tematik veya kronolojik değildir. Çünkü gerek Pierre Armain ve onu esas alan Edgar Blochet kataloglarında gerekse daha sonraki bazı kısmî tasniflerde görülen sıralama yazmanın konusuna, göreli önemine veya yazılış tarihine göre yapılmamıştır. Bu kataloglarda ana kıstas Fransız Millî Kütüphanesi’ne giriş tarihi ve/veya kataloglanma tarihidir.

1 – [Turc 5]

Mecmua.

131 yaprak, 18x12cm (yazılı alan 13.5x6.5), sayfada 17 ya da 18 satır, talik ve nesih kırması muhtelif ellerden çıkmış çoğunlukla özensiz, 120a’dan itibaren harekeli yazılar; 120a’dan sonra farklı ve daha özensiz bir talik yazı; terkip adları ve çoğu başlıklar sürhle, âharlı kâğıt, düz meşin cildi Fransız; 1a’da Armain’in bir notu: “Arapça ve Türkçe karma yazma, 131 yaprak; yazısı kötü; Kur’an’dan ayetler, muhtelif dualar ve İslâm diniyle ilgili başka şeyler içeriyor”; 1878’de tekrar kataloglanmış ve şu anki kot numarası verilmiş.

İmza, ketebe ya da istinsah tarihi yok; Blochet’ye göre onaltıncı, fakat muhtemelen onyedinci yüzyıla ait; 54a’da Ramazan 1089 tarihi var.

Başı: كلدك بو تركيبلر طانيدق كم عسل ندر تركيب نه اولور

Sonu: اي جانم يريدر ني كبي مردم

Esma-yı hüsna şerhi, muhtelif dualar, besmele şerhi, birkaç ayet ve şerhleri, zic cetvelleri; 39a’da ihlâs suresi şerhi; 69a’da bir gurrename; 97a’da “cifr-i kebir”, 110a’da bir “cetvel-i tevârih-i enbiya”.

Müzikle ilgili bölüm 115a-125b; 115a-120a’da çeşitli makam ve terkip tarifleri. “Geldik andan bu terkibleri tanıdık kim ‘asl nedir terkib ne olur”(115a); 115b’de “Muhayyer oldur kim yine Dügâh âgaze ede, Hüseynî yüzünden Dügâh karar ede ... müstear oldur kim Uzzal âgâze ede, anı Segâh tamam karar ede”; 116a-117b’de “bâb-ı zikr-i daire, “bâb-ı şerh-i usûl”, “bâb-ı şeş âvâze”; 117b-120a’da terkibat ve şu’ubun nazmen tarifleri; 120b-125a Türkçe ve Farsça güfteler; 120b, 122a, 122b’de birer tasnif Rast (Farsça); 121a’da nakış semai.

2 – [Turc 116]

Mecmua.

179 yaprak, 21x15.5cm (yazılı alan14.5x9), sayfada 17 satır, farklı ellerden çıkmış talik ve divanî yazılar, bölüm başlıkları, makam adları, şiir ve mesnevî başlıkları, daireler sürhle, âharlı ince kâğıt, 124a-124b boş; 158a-179a farklı elden çıkmış talik kırması yazı; içi ebrulu düz cildi Fransız kralı X. Charles armalı, sırtında “Tevarikh- Al Osman” ibaresi.

İmza, ketebe ya da istinsah tarihi yok, Blochet’ye göre onaltıncı yüzyılın ikinci yarısı, ikinci ve üçüncü bölümleri ise muhtemelen onyedinci yüzyıl başları. 179a’da Lâtince bir ibare: “Codex iste in bibliothecam colbertinam delatus est ex oriente anno MDCLXXV – Steph. Baluzius”

9

; 1a’da Armain’in notu: “Tevârih-i Âl-i Osman ya da Osmanlı ailesinin tarihi, yazmanın son bölümünde biri aritmetik diğeriyse musıkiyle ilgili olan ama ikisi de nâtamam iki eser var – Armain”.

Başı: بدا نکه این این نسخهء ادوار است از کفتار مولانا اغظم صفی الدین

Sonu: این خون تازه رفته برین استانه جست

1-123a yazarı belirsiz ve II. Selim döneminde kaleme alınmış bir Tevârih-i Nesl-i Âl-i Osman (sonu eksik); 125a-157b musıki mecmuası, edvâr ve güfteler; 158a-179a ilm-i hesab ve erkâm-ı siyakat risalesi.

Müzikle ilgili bölüm 125a-157b; 125a-130a Safiyüddin'in Kitabü'l Edvâr'ından on iki makam bölümünün Farsçaya çevirisi, 125b-128b makamat ve şuub daireleri (sürhle); 130b'den itibaren Türkçe, 130b-132b usul darpları ve daireleri; 133a-134a "Ebu Ali Sina" hakkında rivayetler; 134b-135a saatlere ve tabiatlara göre makamat, 134b'de "ve şol kimse ki ne sarıdır ve ne karadır anın tabiatı serd ve terdir ana Kûçek tevabiinden ideler"; 135a'da "Uyan ey gözlerim gafletten uyan/Azrailin kasdı canadır".

135b-157b güfte mecmuası; az sayıda Farsça çoğu Türkçe güfteler, bestekâr ve güftekâr adı yok, güfteler birer beyit halinde, bazı güfteler için form belirtilmiş (Semaî, Savt, Nakış), güftelerin makam sırası: Rast, Rast Pençgâh, Mahur, Nişaburek, Nişabur, Nevâ, Bûselik, Hüseynî, Nevruz Acem, Muhayyer, Irak, Eviç Irak, Segâh, Nevrûz-ı Sabâ, Uşşak, Uzzal, Çargâh, Rehâvî.

3 – [Turc 150]

Edvâr.

Yazarı: Hızır bin Abdullah; Padişah II. Murad'a ithaf edilmiş; 102 yaprak; 30.5x17cm (yazılı alan 17.5x8); sayfada 17 satır; filigranlı Avrupa kâğıt; aynı elden çıkmış düzgün ve harekeli nesih yazı; başlıklar, önemli kelimeler, daire ve şekiller sürhle; 51. yaprak ters iliştirilmiş; düz meşin cildi Fransa, kralı XVIII. Louis armalı, cilt içleri Avrupa ebrulu; sırtta "Traité de la Musique - 150" ibaresi. 1b'de Armain'in Lâtince notu: "Codex bombycinus, olim Melchisedechi Thevenoti..." 10

İmza, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; Blochet'ye göre onyedinci yüzyıl ortasına ait nüsha.

1a'da farklı bir elden "kırkaltı bâb üzere ilm-i nücûm ve musıki"; 2a- 3b'de Arapça bir münacat ve bir na't-ı peygamberî; 4a'da "medh-i padişah-ı muazzam sultan Murad Han bin Mehmed Han bin Bayezid Han hallede mülkehu"; 3a'da "Böyle rivayet eder bu edvârın müellifi Hızır bin Abdullah kim günlerde bir gün ben kemîneye padişah-ı muâdelet-şiar...ol pâdişahın kim delâletiydi kim söyledim evvelâ medhiyle söz açtım, âhir bu kitabı hatmettim"; 4b'de "Dedim okuyanlardan ve dinleyenlerden tevki' oldur kim hin-i kabulde tutup sehiv ve

hatası varsa lütfedip onlar kemalleriyle sehiv ve hatasın yerine getirip tamam ideler ve billahi’l avn ve’ttevfik..”; 5b-7a kitaptaki 46 bâb’ın fihristi (sürhle); 33b-45a usul kalıpları ile aruz bahirleri arasındaki ilişkiler; 49a ikaât arasındaki münasebetler; 52a, 53a, 53b, 54a, 54b, 55a-60b, 63a-64a, 73b-77a, 79a, 91a, 92a, 92b, 93a, 94b’de çeşitli makam, âvâze, terkib ve usul daireleri, şed cetvelleri; 95b’de “imdi sen dahi dilersen kim bu ilimden haberdar olasın, bir üstada hizmet eyle kim sen dahi üstaddan faide bulasın, sen dahi ya iki perde iki âvâze ya iki şube birbirine cem’ edesin bir ad veresin, üstad olasın”.

Başı: حمد و سپاس بي قياس اول خالق جن و اناس

Sonu: كردانيهء عشاق اولدر كيم كردانيه اغاز ايده جقه دوكاهدن اينه عشاق قرار ايده
تم الكتاب بعون الوهاب

Hızır bin Abdullah edvârının bilinen başka nüshaları:

1- Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Revan 1728], Hicrî 845 (1441) tarihini taşıyan bilinen en eski nüsha[11].

2- British Library [Or. 11091], onaltıncı yüzyıla ait nüsha[12].

3- Roma, Vatikan Kütüphanesi [Turco 360], Hicrî 1033 (1623/24) tarihli nüsha[13].

4- Berlin Devlet Kütüphanesi [Diez A. 8vo. 72], Recep 1144 (1731/1732) tarihli nüsha[14].

5- Ankara, Millî Kütüphane [G.K. 133], ondokuzuncu yüzyıla ait nüsha.

6- Konya, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi [Yazma 5762], Hicrî 1177 (1762/1763) tarihli nüsha

.

4 – [Turc 243] Edvâr. Yazarı: Seydî; 1528 tarihli nüsha; 34 yaprak, 25.5x16.5cm (yazılı alan 17x10.5), sayfada 15 satır; âharlı, el üstünde beş köşeli yıldız filigranlı Avrupa kâğıt; bölümlerin bazıları mensur bazılarıysa manzum; şiirler iki sütun, nesir bölümleri tek sütun üzerine yazılmış; talik kırması düzensiz yazı; bölüm başlıkları, devair ve cetveller sürhle; şemseli, hatayî motifli miklebsiz orijinal cilt; iç kapakta “De arti musica liber metro turcico conscriptis” ibaresi ve Armain’in notu: “Türkçe manzum yazma, numarasız fakat birbirini izleyen 34 yaprak, yazısı kötü. Mazher ul edvâr başlıklı bir musıki eserini içeriyor.”

Serlevha: Hâzâ el-matla’ fi’l edvârü’l-makamât ü fi ‘ilmi’l esrâr ve’r-riyâzât; 34a’da ketebe ibaresi: “ketebehu el fakir Süleymanü’l-hakîr hurrire fi evâhir âhir-i rebi’eyn sene 935”(1528/29); 1a’da yazmanın eski sahiplerinden ikisinin mühürleri: 1) Şeyh Ebubekir Hüseyin, 2)Lütfi Bu Edvâr kitabının yazarının kimliği uzun süre tartışma konusu olmuş ve kitap kâh Muradname’nin yazarı olan Bedr-i Dilşâd’a, kâh metinde (s. 3a) bir kez adı geçen “Şeyh Dîk ebu’n Nîk” lâkaplı birine, kâh Şeyhî’ye, kâh “Şeyh Mahbûb”a atfedilmiştir[15]. Yazmanın çeşitli yerlerinde Seydî mahlâsını kullanan yazarın ise gerçek kimliği bilinmiyor.

Başı: بسم الله الرحمن الرحيم هذه المطلع في الادوار و المقامات و في علم الاسرار و الرياضات

Sonu:935 كتبه الفقير سليمان الحقير حرره في اواخر اخرء ربيعين سنه

19a, 19b, 20a devair, 22a, 22b-24a ses nisbetleri çizelgesi; on iki makam (Rast, Irak, Isfahan, Zirefkend, Kûçek, Zengûle, Rehavi, Hüseynî, Bûselik, Hicaz, Nevâ, Uşşak), yedi âvâze (Geveşt, Nevrûz, Selmek, Şehnaz, Mâye, Gerdaniye, Hisar) ve dört şube (Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh) ve elli sekiz adet terkip; her makamın tarifinde o makamın hangi saatte çalınacağı, kimlere hangi makamın münasip olduğu belirtiliyor; 25a, 25b, 26a, 26b tabakat cetvelleri (Safiyüddin’den mülhem); 28b, 29a usul daireleri; 31a “der beyân-ı tâlim-i sazha ve âvâzha, der beyân-ı tâlim-i ûd”; 31b “der beyan-ı tâlim-i şeştâ, tâlim-i cenk; 32a “der beyan-ı tâlim-i ney”; 32a’da “...bâkî makamlar idmanla müyesser olur tâ bir üstada yetişince velâkin üstada yetişmeye fırsat düşmez ise bu resm-i

tâlim sana üstad yeter...”; Armain kataloğundaki not: “Codex bombycinus Constantinopoli nuper in Bibliothecam regiam illatus...”

16

Edvârın bilinen başka nüshaları:

1-Topkapı Sarayı Kütüphanesi

[III. Ahmed 3459]

Hicrî 910 (1504) tarihini taşıyan bilinen en eski nüsha.

17

2- Berlin Devlet Kütüphanesi

[Diez A. 4o.131],

Hicrî 945 (1538) tarihli nüsha

18

.

5 – [Turc 292]

Mecmua.

Ali Ufkî’nin (Wojciech Bobowski) gelişigüzel bir araya getirilip ciltlenmiş evrak-ı metrukesi; Londra’da British Library’de

[Sloane 3114]

numarayla kayıtlı Ali Ufkî’nin

Mecmua-yı Saz u Söz

yazmasının “Müsveddeleri” olarak da değerlendirilmiştir; 313 yaprak; yapraklar sonradan iki istikamette de numaralanmış; cönk şeklinde; cilt ebadı 13x24 cm, yapraklar ise 14x10 cm ile 23x11.5 cm arasında çok farklı ebatta; 7-15, 266.-269. ve 295-298. yapraklar yırtık; 66b-67a boş; âharlı ve âharsız muhtelif kâğıt ve muhtelif yazı türleri; sayfada muhtelif adette satırlar; soldan sağa ve sağdan sola muhtelif türden yazılar; zaman zaman başlıklar, usul adları, eser adları vs. sürhle; İtalyanca, Almanca, Ermenice, Fransızca, Lâtince ve Lehçe metin ve ibareler; düz kırmızı meşin cildi Fransa kralı XV. Louis armalı; sırtında “Codex Analecta Complectens Var[iorum] Linguar[ium]” ibaresi; Antoine Galland’ın (1646-1715) terekesinden 1715’te Fransız Kraliyet Kütüphanesi’ne intikal etmiş; içerdiği muhtelif evrak sıraya ve düzene sokulmadan ciltlenmiş.

Pierre Armain’in yazmanın 1a sayfasındaki notu [Fransızca]: “

No. 827, Lâtince, Türkçe, İtalyanca, Farsça, Arapça birçok işe yaramaz metin gelişigüzel biraraya getirilmiş – Armain(imza)”

; Pierre Armain’in 1739 kataloğundaki tanımı [Lâtince]:

“CCXCII - Daha önce Galland’a ait olan ve içinde tamamen düzensiz bir şekilde derlenmiş Türkçe, Farsça, İtalyanca yazılar olan kâğıt kitap. Ayrıca bazıları notalı olan Türk şarkıları ve bazı tıbbî metinler de içeriyor.”19

1932’de Blochet kataloğunda ise bir müzik mecmuası olarak değil öncelikle bir “şiir ve güfte mecmuası” olarak değerlendiriliyor.

Yazım tarihi veya ketebe yok; bazı kaynaklardaki “1650 öncesinde” yazıldığı şeklindeki değerlendirme bizce doğru değil; 176b’de bir ibare: “sene 1060” (milâdî 1650/51); 207b’de matlâ beyti olmayan bir gazel ve bir tarih beyti, tutturulan tarih: 1068; 240b’de 1055-1062 yıllarını kapsayan bir gurrename; bu mecmuanın içeriğinin önemini anlayan fakat doğru teşhis edemeden değerlendirmeye çalışan ilk araştırmacı Dr. Rıza Nur’dur.[20]

Başı: بشروی ثقیل

Sonu جه جه ث نه عاء عك آ

Ali Ufkî’nin çeşitli dönemlerine ait yapraklar içeren ve onun ölümünden sonra yapılmış sırasız ve düzensiz bir derleme[21]; “*Mecmua-yı Saz u Söz*’ün müsveddeleri” olarak değerlendirilmesi de doğru değildir[22]; içeriğinden seçilmiş bazı örnekler: 1b-2a “peşrev-i Sakîl”başlığı altında soldan sağa yazılmış üç satır nota; 2b-3a “peşrev-i dilkeş” başlığı altında sağdan sola yazılmış üç satır nota: 3b’de “La favola del Kel”- İtalyanca kısa bir Keloğlan hikâyesi; 4b-5a’da “Hünkâr peşrevi”; 5b’de Lehçe iki satır metin; 6b-9a İtalyanca uzun bir manzum parça; 13a “Gazel-i Şem’î”; 14a-14b’ İtalyanca Tasso’dan şiirler; 16a- 22a’da İtalyanca ilâç tarifleri, ecza ve baharat isimleri vs.; 27b-40b arası “Delle Febbri e sui Accidenti” (hummalar ve sonuçları) başlığı altında İtalyanca hastalık, tedavi, ilâç ve ecza tarifleri; 51a-51b’de Lâtin harfleriyle yazılmış usul tarifleri - ilk kez olarak burada usul darpları çeşitli uzunlukta notalarla, düm ve tek darpları nota kuyruklarının istikametiyle belirtilmiş; 52a İlâhi Aşiran nota ve güftesi “Mevlâm senin âşıkların/Devrân ederler hû ile”; 57a-62b, 67b-73b ve 81a-86b arası İtalyanca hastalık, tedaviler ve ilâç tarifleri; 65a Sıla Türküsü: “Derd ü mihnetle ayrıldım senden/Sılam sabret gözle beni her zaman” ve Türkünün notası; 74b’de “le scale degli perde del tanbur” başlığıyla beş çizgili bir porte üzerinde tanbur perdeleri notalarla belirtilmiş (kaba Çargâh’tan Muhayyer’e kadar 27 adet perde 27 adet notayla tanımlanmış); 87a’da iki türkü notası, “Demiroğlu Türküsü” ibaresi; 88a-90a İtalyanca ve Türkçe karışık metinler; 92b-93a Bûselik darbıfetih peşrev; 99a-116a’da muhtelif türkü güfteleri ve notaları; 129a “Tunç Ali peşrevi, usulü Devr-i kebir”; 131a’da “Der makam Hüseynî peşrev küll-i külliyat naziresi”;

134a, 134b, 136a, 137b, 149a, 149b’de notalarla veya darplarla usul tarifleri; 172b-173a’da bir Ermenice metin; 167b, 168a, 170a, 179b, 18a’da peşrev notaları; 186a’da Peşrev-i şah Murad der makam Sünbüle usuleş Devr-i kebir; 187a’da Peşrev-i Kıptî Yani der makam Sünbüle usuleş Devr-i kebir; 194a’da “Mâye makamı Segâhın misâli gider ama Dügâhta karar eder” ve Mâye niyaz ilâhisi güfte ve notası; 194b’de iki peşrev notası-Muhayyer Solakzade ve Bûselik; 197a-213b arası muhtelif şiir ve beyitler, Rûhî’nin terci-i bendi, Kabulî, Fuzulî, Nesimî, Fehim’in gazelleri, Gubarî’nin terci-i bendi, fetvâ suretleri; 208b-211a’da Almanca mezmur ve ilâhi güfteleri; 215a’dan itibaren çok sayıda peşrev ve saz semaisi notaları; 229b’de iki satır nota ve altında İngilizce bir mezmur güftesi; 233a’da uzun bir “tekerleme”; 234b’de “Semai beste Ali es-Santuri Şehnaz; 258a, 259b-261a’da İtalyanca ilâç ve ecza tarifleri; 262a’da tel tanburanın perdeleri porte üzerinde gösterilmiş; 272a-275b’de Lâtin harfleriyle Türkçe yâve ve hezeliyyât; 282a’da “peşrev feth-i bâb der makam nigris usul Düyek te’lif Ali ber fuad-ı diyar-ı frengistan” ve peşrev notası; 287a’da “peşrev Karga Ferruh makamı Hüseynî usulü Düyek; 295b’de 2 satır nota ve 4 satır Fransızca güfte; 297b’de Lâtin harfleriyle “salât duası, ezan, tesbih”; 299a-301b’de İtalyanca tıbbî metinler; 298a’da bir ilâhi: “Uyan ey gözlerim gafletten uyan”, nota ve güfte; 305b’de Segâh kâr-ı Hafif güftesi: “Ey şehinşâh-ı Horasan...”; 313b’de Lâtin harfleri ve Arap harfleri arasında fonetik bir karşılık cetveli.

Mecmuada toplam olarak 70 kadar peşrevin notası, 10 kadar Semaî, 20 kadar murabba ve yüzün üzerinde türkü, varsağı, ilâhi ve tesbihin notaları var.

6 – [Suppl. Turc 377]

Cönk-Güfte Mecmuası.

50 yaprak; 6.5x20 cm; beyaz, sarı ve yeşil renkte âharsız filigranlı kâğıtlar, muhtelif satır adedi; muhtelif ellerden çıkmış düzgün nesih yazılar, bazen düz bazen mail; 19a-34b ve 35b-36a sayfalar boş; dönemin içi ebrulu, şemseli ve zencirekli cildi tamir görmüş; ön kapak ebrusu üzerinde bir tasnif tarihi: 17 Kasım 1882.

İmza, ketebe ya da istinsah tarihi yok. Blochet’ye göre onyedinci yüzyıl ortasına ait.

Başı: در مقام عشيران عدو بزدن نفاق الميش

Sonu: بو كوكل قلمشدر اسباب تعلقدن همان بر دلبر رعنايه ويردم شمدي بن

Muhtelif şiir ve güfteler, bazıları Arapça, birçoğunda makam belirtilmiş; Bakî, Lamiî, Ruhî, Muhayyir ve Semaî’nin kaside ve gazelleri; 3a’da “beste ve güfte Hâfız Nevâî”; 4a’da “der makam Rast usuleş Düyek - âmed nesim-i subh dem”; 5a’da “der makam Segâh – Şem’i ruhuna cismimi pervane düşürdüm”;

6a’da “der makam Eviç usuleş devr-i revân – her gönülde neş’e-i aşk ü muhabbet bir değil”; 8a-8b’de “yuf” redifli kaside; 15a’da Terkib-i bend Ruhi-i Bağdâdî; çeşitli gazel ve kasideler; 30a’da birkaç satır Fransızca yazı; 42a’da “der makam Nevrûz-u Arab”; 43a’da Der makam Irak usuleş Evfer beste-i Hâfız Kömür şah, “Dilin bir köhne dâğın tazeler”, minhu beste Kömür şah der usul Evfer “İtab-ı gamze âfet...”; 45a’da “der makam Nevrûz-u Acem”; 49a’da “der makam Irak usuleş Devr-i kebir- bu ne lebdürür ne ağız...”; 50b’de “der makam Nevrûz-u arab”.

7 – [Suppl. Turc 384]

İlmîzade Sabir Divanı.

60 yaprak, 21x12cm (yazılı alan 15.5x6.5); sayfada 19 satır; surh çerçeveli; 50a, 58b - 60a sayfalar boş; âharlı Avrupa kâğıt; baştan sona aynı elden çıkmış talik yazı; bazen tek bazen çift sütun; zencirekli, şemseli cildin üzerine Fransız ebrusu geçirilmiş; 60b’de bir fiyat: 6 kuruş.

49b’de Sabir divanının müstensihinin adı: “Vehbîzade Mehmed el-Kastamonî; 56a’da “temmet bi’l hayr temmet fi 6 Safer 1101”(19 Kasım 1689); 1a’da bir mülkiyet kaydı “min kütüb-i Ahmed bin Mehmed Ağa es’suri”;

Başı: ديوان المرحوم السيد صبري رحمه الله عليه

Sonu: حجاز رهاوي نهفت عزال بونلري جمع ايدر تمت بالخير تمت في صفر سنه 1101

1a-49b Sabir divanı;

Müzikle ilgili bölüm 53a-56a. 53a-54b’de makamat ve âvâzeyi konu alan bir mesnevî, başlangıcı: 53a’da “Sana şerhedeyim makamatı/ Bilesin sen de bu fahriyatı”, “Rast evvel ikinci dahi Irak/Üçtür Isfahân-ı pür-eşvâk”; 53b-54a’da on iki makam, yedi âvâze ve dört şubenin adları; 56a’da “bundan sonra yedi âvâze beyan olunur”; 54b-56a terkiblerin nesirle anlatımı, örnek: “...nigâr nîk oldur ki tamâm Gerdaniye âgaz edip Çargâh yüzünden Mâye karar ede, vech-i Hüseynî oldur ki Karcığar âgaz edip yine Hüseynî yüzünden karar ede... Nühüft oldur ki Muhayyer âgaz edip Hisar yüzünden Kûçek karar ede, Sipihr oldur ki yine Muhayyer âgaz edip Hisar yüzünden Kûçek karar ede, Uzzal oldur ki Hüseynî âgaz edip Hicaz karar eyleye.”

56b’de “Kaside-i Nef’î Çelebi berâ-yı Şeyhülislâm”; muhtelif gazel ve müfredler, bazı Arapça güfte ve şiirler.

8 – [Suppl. Turc 472]

Mezâmir.

Yazarı: Ali Ufkî; yazım tarihi: 1665-1673 arası; 5 yaprak; 23.5x17cm (yazılı alan 21x16); âharlı kâğıt; sayfada üç ya da dört sütun üzerine nota ve yazı;

küçük nesih kırması yazı; düz meşin cildi Fransız; 13 adet mezmurun güftesi ve notası. Blochet'nin kısa katalog tarifi şöyledir:

"Mezmuriyye. İlk 14 mezmur ve Türkçe çevirileriyle birlikte teksesli şekilde yazılmış notaları; Avrupaî nesih yazı; onsekizinci yüzyıl; 5 yaprak; 21'e 16 santimetre; Avrupa kartonu"
[Blochet, Cilt. I (1932), s.364].

Yazmanın yayını ve yorumları:

1- Cem Behar, "Ali Ufkî'nin bilinmeyen bir musıki elyazması: Mezmurlar",
Tarih ve Toplum
, Cilt VII, Sayı 47, Kasım 1987, s. 44-47.

2- Cem Behar,
Ali Ufkî ve Mezmurlar,
İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.

3- Cem Behar, "Wojciech Bobowski'nin (Ali Ufkî) hayatı ve eserleri hakkında yeni bilgiler",
Tarih ve Toplum
, Cilt XI, Sayı 94, Ekim 1991, s. 17-22.

9 – [Suppl.Turc 599]

Güfte Mecmuası.
143 yaprak; 18.5x11.5cm (yazılı alan 13.5x8); âharlı kâğıt; sürh çerçeve içinde çift sütun düzgün talik yazı; farklı ellerden güfte eklemeleri; birçok sayfa boş; sayfada muhtelif satırlar; fasıl başlıkları, eser ve besteci adları sürhle; bazı fasıllarda güfte yok; 142b-143a'da sürhle 27 adet usulün darpları; fasıllar içinde zaman zaman "şarkiyyat" ve "semaiyyat" bölümleri; zencirekli meşin cildi tamir görmüş; kapak içleri hatip ebrûlu.

İmza, ketebe ya da tarih yok; muhtemelen onsekizinci yüzyılın ikinci yarısına ait.

23

Başı: در مقام فهرست

Sonu: فرع دم تكه دم تك دم تك دم دم تك تكه

Klâsik bir güfte mecmuası yapı ve düzeni; 1b-2a'da "der fihrist-i makam", makamlar sırasıyla Rast, Rehâvî, Pençgâh, Nikrîz, Isfahan, Nişabur, Mahur, Zavil, Nevâ, Uşşak, Bayatî, Nühüft, Acem, Acemaşiran, Kürdî, Arazbar, Gerdaniye, Baba Tahir, Sabâ, Çargâh, Dügâh, Kûçek, Hüseynî, Bûselik, Aşiran, Hisar, Zirgüle, Hicaz, Şehnaz, Muhayyer, Muhayyer-Bûselik, Irak, Segâh, Bestenigâr, Rahatülervah, Eviç; mecmua içinde her fasıl başlığı olarak birer beyit veriliyor; örneğin 111a'da "Bûselik nağmesin etti cânan/Ağzını öpeceğim geldi hemân", 61a'da "Edemez âşıkı Nühüft dil-i zâr/Ney gibi nâlesin eder

izhar”, 121b’de “Rah-ı tahkikde bikayd Hicaz/ Haddi nâfi-i cenk oldu biraz; bazı fasıllara başlık atılmış fakat güfte yazılmamış; bazı fasılların altında şarkiyyât veya semaiyyât olarak alt bölümler açılmış; mecmuada adı geçen bazı besteciler: Hoca, Dilhayat Kalfa, Derviş Mehmed, Itrî, Acemler, Ahmed Çelebi, Nazîm, Molla, Deli Mustafa, Cerrah Müezzini, Tab’î, Bekir Ağa, Hatipzade, İsmail Çavuş, Es’ad Efendi, Tahir, Tomtom İmamı, Recep, Tosunzade, Seyyid Sadullah, Zaharya, Salih Ağa, İbrahim Ağa, Sadık Ağa, Na’lçe Ali, Cemil Bey, Çorbacızade; 142b-143a’da çerçeve içinde sürhle 27 adet usulün darpları (Sofyan, Devr-i Revan, Devr-i kebir, Nîm Devir, sade Düyek, çifte Düyek, Semaî, diğer Semaî, Çenber, Fahte, Aksak Fahte, Berefşan, Hezec, Frengi fer’, Frenkçin, Fer’, Evsat, Sakîl, Nîm Sakîl, Evfer, Türkî darb, Hafif, Muhammes, Remel, Hâvî, Darbıfetih).

10 – [Suppl. Turc 731]

İlâhi Mecmuası.

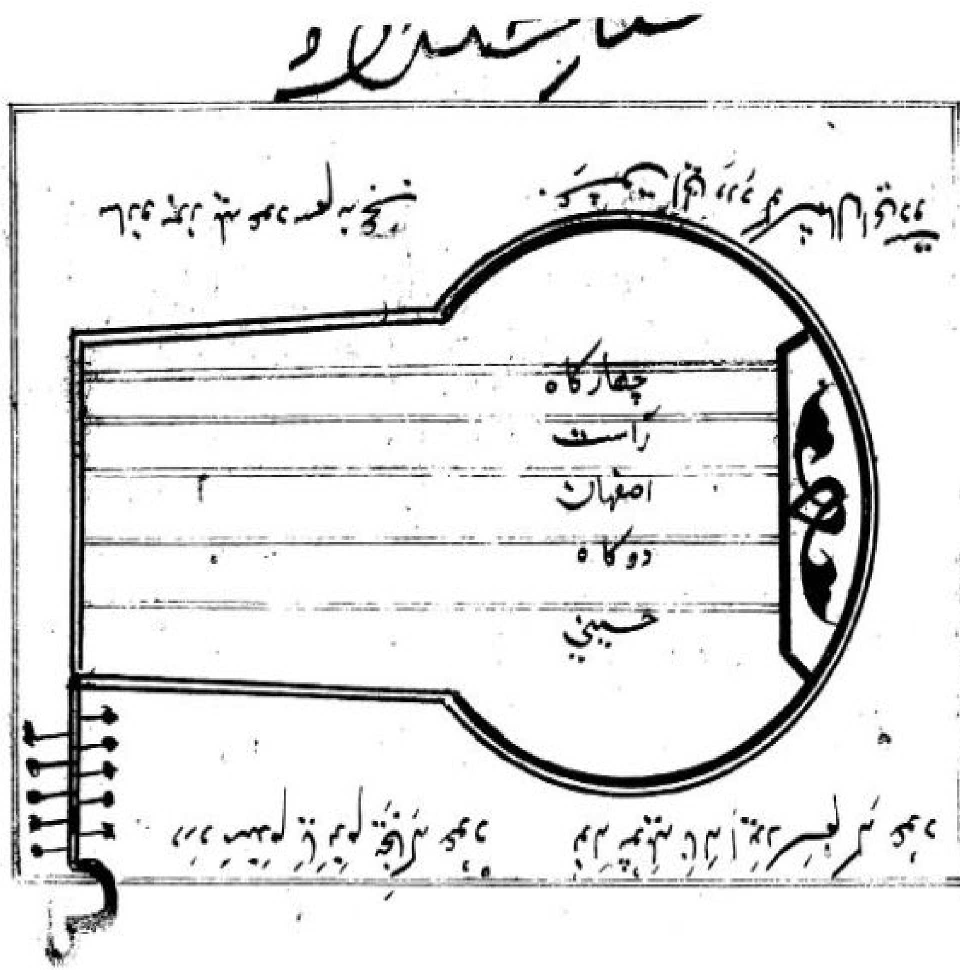
18 yaprak, 18x13cm (yazılı alan 12.5x9.5); sayfada çoğunlukla 2x9 satır; 2a-2b boş; sürh çerçeve içinde bazen tek fakat çoğunlukla çift sütun, çoğunlukla mail ve aynı elden çıkmış düzgün nesih yazı; 16. ve 17. varaklar su görmüş, yazılar silinmiş; 1932’de ciltsiz (Blochet; Fransız karton cildi 1932’den sonra).

İmza, ketebe ya da tarih yok; muhtemelen onsekizinci yüzyıl sonu ya da ondokuzuncu yüzyıl başı.

Başı: در مقام راست   شريعت بوستانينك كوليسن يا رسول الله

Sonu: نيازي قولو قربان اولديلر بن انك اياغنك توزينه

İlâhilerde makam ya da fasıl sıralaması yok; çoğu ilâhilerin başında makam belirtilmiş; 3b, 7a, 8a’da birer “şarkı”; 7b’de “beste der makam Hüseynî, Yar o sahhâr kâkülünü Uşşakını sayda kemend etmiş”; 11a’da “ilâhi der makam Sabâ, Derviş olan âşık gerek/yolunda hem sadık gerek”; 7b’de “ilâhi der makam Eviç”; 1b’de “ilâhi der makam Irak, Mahbûb-u Hüdâ zât-ı şerif ya Muhammed”; 10a’da “ilâhi der makam Sabâ, Gelmişim vahdet elinden aşkla cihane ben”; 14b’de “Acem, Kıldan ince kılıçtan keskin ol şâhın yolu”; güfte yazarları: Vehbî, Abdülhay, Yunus, Eşrefoğlu, Mısrî, Şemsî.




Yusuf bin Nizameddin Edvârı, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Suppl. Turc 1424].

Ud çizimi (vr. 296).

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي علم بالقلم وخلق الانسان
وعلمه ما لم يعلم والصلوة والسلام على خير خلقه
النبي الخاتم الذي امته خير الامم وعلى اله وصحبه
ما اطرب العندليب ما وى الركب بالنغم
فلما كان علم الموسيقى من العلوم الهوائية كلفني
وشوقني من هو من اولو الالباب ومن جيد الاحباب
ان جمع رسالة واذكر فيها المقامات ونسبتها
والشعب والتراكيب بابها وطبايعها
فالحق ذلك شرعنا بذلك وسميتها بتفهيم
المقامات في توليد النغمات ... وقتا كه
يعني علم موسيقى علوم رياضيه دن و هوائيه دن اولدغي

عقل و رشد صاحبی بعض احبابم بر رساله
تالیف و جمعنه تشویق و تکلیف و هر بر مقامک
بر چاره اولسه تیاری و شعب اربعه سی و جی ترکیب
و اسامی و طبایعی ایله بیان بر نیکو رساله نک
جمع و تالیفنه تشمیر ساعد عاجز بنده اولشوب
اصحاب لطائف و ارباب معارفه ظاهر در که
علم مذکور ماننده بحر زخار در خارجنه چیقاروب
تعلیم اجرا ایتمه سی بین الاهل والعقلا مشهور و معروف
تعذر اولنور بر معنادر که صفی الدین عبد المؤمن
و شیخ ادوارلرنده بعض پرده اسمین اول درلو
عبارتیله فی زماننا تعبیر و اسماء لا یفهم ایله
تعریف ایدوب نیچه نغمات خوش الحان
فهم اولنموب قالمشدر مثلا نوا پرده سنه
موسیقار و غیره نیچه اسمیله تعبیر ایدوب

Huzur Ağa Edvâru (*Tevhimü'l makamat fi tevlidü'n nagamât*), Paris, Bibliothèque Nationale de France,

fiark Yazmalaru [Suppl. Turc 1495], vr. 1b/2a.

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا المطلع في الادوار ومقاماتها في علم الاسرار والرياضات

[illegible]

Seydi Edvârı (Hâzâ el matla’ fi’l edvârü’l makamat ü fi ‘ilm-il esrâr ve’r riyâzât),

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Turc 243], vr. 1b/2a.



Yusuf bin Nizameddin Edvârı, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Suppl. Turc 1424].

Ud çizimi (vr. 296).

حمد [illegible] و
اناسن [illegible] حقیقی لطائف [illegible] پادشاه بنده نوازه
حضرتنه اولسونکه بر قطره نطفه‌یی و ذره‌ء مهینه‌یی
کمال قدرتی برله کمال رحمتی تدریجله تربیت ادوب
جان وردی بدایع صنعی و عجایب قدرتی
ظهوره کترمکیچون جمله کوکل ترصیدا ایچی خوب
[illegible] عدم عالمندن [illegible]
[illegible] وجوده کتردی [illegible]
[illegible] ایچون عقل صحیح و نطق فصیح و قلب
سلیم و طبع مستقیم و لطیف آواز برله مخصوص
[illegible] تحف تحیات و صلوات

اول سید سادات و مخزن موجودات و مطلع
سعادات شفیع وفاه و مجمع صفا محمد مصطفی
اوزرینه نثار اولسون بوندن صکره بلکه کم
یوسف ابن نظام الدین ابن یوسف رومی المعروف
بنقبه شهری المولوی رحمه الله بعضی عزیزلر اندن
التماس ایتدیلر که اشبو رساله بو شکل و مغلق عبارتی
برکوچک و روشن عبارته کتوره‌سن تاکه مفید و مختصر
اولا و مشکل اول مرحوم و مغفور ایچی شیخ محمد
[illegible] استادلرک ادوارندن بر مختصر ادوار بسته‌کاری
ولنجه بنیاد ایلمش تا اوقیان ایشیدن [illegible]
اول استادلری دعا ایله اکله‌لر اما بو عصرده ایرجی بعضی
اصحاب کلدلر بو دعاجیدن استدعا ایتدیلر که بو کتابی
ترکی دلینه ترجمه اولنه تا فائده‌سی عامه [illegible]

Yusuf bin Nizameddin Edvârı, Paris, Bibliothèque Nationale de France,

Şark Yazmaları [Suppl. Turc 1424], vr. 2b/3a.

3a’da bir sehpa üstünde vazo içinde çerçeveli çiçek ve 15a’da tek bir çiçek (gül) resmi (altında “Dilberin güldükçe yanağında gül, açtı yanda goncası bile”).

24

11 – [Suppl. Turc 1206]

Mecmua.

72 yaprak; 21.5x10.5cm (yazılı alan muhtelif); âharlı kâğıt; 1-30a’da divani, sonrasında nesih yazılar; yazılar bazen mail bazen da düz, zaman zaman ise çift sütun üzerine; bazı sayfalar ters bağlanmış; sayfada muhtelif satır adedi; 28b, 29a, 33a, 42b, 45b, 37a, 48a, 53b, 55b, 56a, 62b, 63a, 64b, 65a, 66a, 72b sayfalar boş; karton cildi Fransız, sırtta “Mélanges” ibaresi.

İmza, ketebe ya da tarih yok; muhtemelen onsekizinci yüzyıl son çeyreği, en gecinden ondokuzuncu yüzyıl başı; 1a’da mecmuanın bazı sayfalarıyla aynı elden çıkmış olan bir mülkiyet kaydı: “fi nevbeti’l fakîr Ali tanburcu ‘afyi ‘anhu sene 1215” ibaresi ve (Ali) mührü; 22a’da “fi 10 Safer 1173” tarihi; 25a’da “fi 10 Şevval 1185” tarihi; 63b’de bir dua’nın içinde “hâzâ es’sultan fi’l-vakt sultan’ül-mülûk sultan Hamid Han” ibaresi.

Başı: در مقام عشيران  عدو بزدن نفاق الميش

Sonu: بو كوكل قلمشدر اسباب تعلقدن همان بر دلبر رعنايه ويردم شمدي بن

1b-29b kırık bir divani yazıyla muhtelif vakfiye suretleri, telhis-i hümayun ve berat suretleri, temessük kayıtları, çeşitli tezkereler, izinnameler ve subaşılık buyurulduları; 29a dua-yı aşure.

Musıkiyle ilgili kısmı 30a-72b sayfalarda; Na’t, ilâhi, âyin ve şarkı mecmuası; fasıl başlıkları ya da form sıralaması izlenmemiş; 30a’da ilâhi Uşşak; 32a’da Bayatî Mevlevî Âyininin güftesi; 31a’da Na’t-ı Mevlânâ; 35b’de “Şarkı Hâfız Şeyda, Hicaz muhâlifek”; 40a’da “şarkı Hicaz, Hâfız Şeyda”; 40b’de Nasuhî Efendi, kuddise sırruhu, Rahatülervah; 45a’da Sabâ beste, Hâfız Post “Câm-ı gam nûş etmeye bir yâr-ı hemdem bulmadık”; 50a’da Pençgâh Mevlevî Âyininin güftesi; 51b’de “Şehnaz ilâhi beste, Dede”; 57b’de beste Devr-i kebir Rahatülervah, Hâfız “Sen bu cemâl ü hüsnle mihr-i felek misin nesin”; 58b’de Beste Bayâti, Nazîm; 60a’da der fasl-ı Nevâ “Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey”; 60b ve 69b’de Mesnevî’den birkaç beyit; 70a’da Na’t-ı Mevlânâ’nın tam metni; 70b’de “Türkü Seyyid Ali Kaptan”; 42a’da 21 adet

usulün darpları verilmiş: (Zencir, çifte Düyek, Fahte, Hafif, Devr-i kebir, Berefşan, Sakîl, sâde Düyek, Semaî, Yürük Semaî, Remel, Evsat, “Devr-i kebir bu gûnâ dahi”, Aksak Berefşan, Evfer, Aksak Fahte, Türkî darb, Hâvî, Nîm Devir, Frenkçin, Darbıfetih, Devr-i Revan);

12 – [Suppl. Turc 1377]

Mecmua.

46 yaprak; 22x14.5 cm (yazılı alan muhtelif); sarı, yeşil, çoğunlukla beyaz âharsız kâğıtlar; iki sütun üzerine mail önce nesih sonra talik yazılar; satır adedi muhtelif; 9a-10b sayfalar boş; şiir başlıkları bazen sürh bazen beyza ile; 1b-12b’de başlıklar zerendûd mürekkeple; çok tahribat görmüş ama birçok sayfalarının kâğıdı ve kenarları yenilenmiş; Fransız cildi yeni; koleksiyoncu Decourdemanche’a ait olan yazma 1915’te kütüphaneye nakledilmiş.

İmza, ketebe ya da tarih yok; 6a’da iki adet silik mühür okunamadı; Blochet’ye göre padişah III. Murad, III. Mehmed ve I. Ahmed dönemlerine (1574-1617) ait şiirler içeren mecmua onyedinci yüzyıl başlarına ait.

Başı: نعت سلطان احمد در مقام حسيني

Sonu: ديل اوزتمه لبء ياره صقن ايلرسني دللر

1b “Na’t-ı Sultan Ahmed der makam Hüseynî”; 2a Na’t-ı Mevlânâ; 8b “güfte-i Ruhî”; 12b “güfte-i sultan Murad Hân: Bahçede gördüm gezerken dilberi/Serv-gül endâm imiş ol peri”, mahlâs: Murâdî; 13a’da “güfte Ebussuud Efendi, der makam Bayatî beste Hanendebaşı Şeyh Mehmed”; 20a “Uzzal semai beste Derviş Ömer, Uzzal semai beste Ali Ağa”; 26a’da “Makam Irak, güfte sultan Murad Hân Devr-i Revân; çeşitli şiir, gazel ve müfredler, lugaz ve muammalar; Yahya Efendi, Bakî, Abdî, Necatî, Sulhî, Kâtibî’nin gazelleri.

13 – [Suppl.Turc 1424]

Edvâr.

Yazarı: Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el-Kırşehrî er-Rûmî el- Mevlevî; Farsçadan Türkçeye çeviren Harirî bin Muhammed; 38 yaprak; 17.5x13 cm (yazılı alan 13x8.5); 1 ve 2. yapraklar yırtık; sürh çerçeve içinde harekeli nesih yazı; başlıklar ve daireler sürhle; 2b’de tezhipli serlevha; miklebli, şemseli cildi Osmanlı; ön ve arka kapak içleri silik mavi ebrûlu; Türkolog Jean Deny’ye ait yazma 1966’da kütüphaneye girmiş; ilk tarifini 5 Haziran 1941’de bizzat Jean Deny yapmış.

25

33b’deki ibareye göre bu yazma Yusuf bin Nizameddin’in eserinin Türkçeye çevirisi, yazısı, tezhibi ve çizimleriyle “Derviş Harirî ibn Muhammed”

26

elinden çıkmış; 873 yılının Şaban ayının son on gününün (Mart 1468) tarihini taşıyan orijinal nüsha; 1a’da farklı bir elden ve daha geç bir döneme ait “hâzâ kitâbü’l-edvâr Kantemiroğlu” ibaresi; 1b’de yine farklı bir elden “kitabü’l-edvâr Sultan Selim Hân tâle bekahu” ibaresi; yazmanın muhtelif yerlerinde yazı alanı dışında aynı elden çıkmış bir mülkiyet kaydı: “sâhibehu seyyid Mehmed”

Başı: حمد بي قياس و ثناء با اساس اول خالق جن و اناس

Sonu: كتبه و جدوله و ذهبه اضعف العباد درويش حريري بن محمد عفي عنهما و انجح امالهما و حر في الاوخر شعر شعبان المبارك لسنه ثلث و سبعين و ثمانمائه

2b-33b Edvâr; 29b’de zerendûd mürekkeple tellerinin üzerinde perde adları olan bir ud resmi; 30a’da tellerinin üzerinde perde adları olan bir çeng resmi; 7b daire-i terkibat; 8a-14b çeşitli daireler; 14b-15a terkipler cetveli; 20b-24b usul daireleri, toplam 18 usul; 29a-31b’de ud, çeng ve ney icrası hakkında bilgiler; 3a’da “Bilgil kim Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el-ma’ruf bi Kırşehrî el-Mevlevî rahimehu Allah bazı azizler andan iltimas etmişler kim işbu risaleyi bu müşkil ve muğlâk ibarattan bir gökçek ve rûşen ibarata getirsin tâ ki müfid ve muhtasar ola...”; 3b’de “...ol merhum ve mağfur dahi tetebbu’ etmiş, geçmiş üstadların edvârından bir muhtasar edvâr yine Farısi dilince bünyâd eylemiş tâ okuyucuya ve işidiciye faide vere, ol üstâdları duâ ile analar. Amma bu asırda dahi bazı eshâb geldiler bu duacıdan istida ettiler ki bu kitab Türkî diline tercüme oluna tâ faidesi ‘amma ve hassa beraber...”; 6b’de “Bilgil kim bu kitabın adı edvârdır ve her kişi kim bu edvârı okudu velî amele getirmedi, bu ilmin asl ü fer’in bilmedi, hemân bu ilmin adın bildi tadın bilmedi. Bu ilim havâî ilimdir, bununla amel eylemek gerek; ameli oldur kim bir kâmil üstâdın hizmetine varasın şöyle kim kendi okumuştur ve bilmiştir ve yetişmiş ve öğrenmiştir, sana dahi tâlim ede ve göstere, tâ sen dahi bilip üstâd olasın...”; 33b’de ketebe kaydı ve tarih.

34a-38b’de farklı elden çıkmış aynı döneme ait bazıları silik ve okunaksız muhtelif Arapça ve Farsça güfte ve beyitler; 34a “terkib Mevlânâ Kutbüddin Şirazi”; 34b “Hüseynî Sakîl Abdülmümin Safiyüddin”; 35a “Irak se darb Ali Sitaî, Dügâh se darb min zâlik”, 36a “Çargâh amel Abdülkadir Sultan”; 36a “Pençgâh Nîm Sakîl Mirza”, “Çargâh se darb Hoca”; 36b “Gerdaniye Safiyüddin Abdülmümin” vs.

27

Edvârın bilinen diğer nüshası:

1- Ankara, Millî Kütüphane,

[G.K. 131/1]

, ondokuzuncu yüzyıl başlarına ait nüsha.

14 – [Suppl. Turc 1429]

İlâhi Mecmuası.

Niyazî-i Mısrî divanı ve Aziz Mahmud Hüdaî divanından seçmeler; fihristi yok; 150 yaprak; 19x11 cm (yazılı alan önce 14x8 sonra 12x7 cm); 150a-150b boş; âharlı kâğıt; iki sütun üzerine 85b sonrasında harekeli nesih yazı; 1-84 (Niyazî divanı) sürh çerçeve içinde; başlıklar sürhle; sırtı meşin bez ciltli; muhtemelen ondokuzuncu yüzyıl başlarına ait nüsha; 15.4.1957'de satın alınmış.

84a'da müstensih imzası: "Derviş Mehmed el-Mevlevî" ve bir tarih: "gurre-i Zilhicce 1230"; 1a'da mülkiyet kayıtları: Seyyid Mehmed Haşim, Seyyid İsmail (sene 1100); Mehmed Emin; bir mühür "Abdurrahman", ve 13 Safer 1235 tarihi.

Başı: ديوان حضرت محمد المصري قدس سره

Sonu: تحقيقي بو ذكر الله يا هو يا هو يا هو

1-84a Niyazî Mısrî Divanı; 1b'de serlevha "divan-ı hazret-i Mehmed el-Mısrî kuddise sırruhu"; ilâhiler hurûfa göre tertip edilmiş; bazılarının başında makamları belirtilmiş; toplam 141 adet ilâhi güftesi.

85a-149b Aziz Mahmud Hüdaî divanı; 121 adet ilâhi güftesi, hiçbirinde makam belirtilmemiş.

15 – [Suppl. Turc 1483]

Şarkı Mecmuası.

16 yaprak; 19.5x13.5 cm (yazılı alan 14.5x9.5); âharsız filigranlı Avrupa kâğıt; iki sütun üzerine mail temiz bir kâtip rık'ası yazı; yazılı alan kurşunkalem çerçeveli; sayfada muhtelif satırlar; fihristi yok; ebrû kaplı karton cildi tamir görmüş; cilt içleri yazılı; Türkolog Jean Deny'ye ait yazma 1966'da kütüphaneye girmiş.

İmza, tarih, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; muhtemelen yirminci yüzyıl başlarına ait.

Başı: طنبوري علي افنديك مقام حجلز اسول سنكين سماعي

Sonu: يارم كلير ديه يوله باقمش

Fasıl başlıkları: der fasl-ı Rast (1b); der fasl-ı Uşşak (3b); der fasl-ı Hicaz(6a); der fasl-ı Hicazkâr(8b); der fasl-ı Hüzzam(10a), der fasl-ı Sûzinak(11b); der fasl-ı Muhayyer(13a); der fasl-ı Hüseynî(14a); 15a'da "Tanburî Cemil Bey'in Mahur şarkısı"; adı geçen besteci adları: Nikoğos Ağa, Hacı Arif Bey, Tanburî Ali Efendi, Tanburî Cemil Bey, Haşim Bey, Rıfat Bey, Selânikli Ahmet Bey, Çorlulu, Asım Bey, Şevki Bey; 16b'de "nakış Acemler: Hem kamer hem zühre hem müşteri der âsumân"; 10b'de "şarkı Sultan Selim: Gönül verdim bir civane."

16 – [Suppl. Turc 1490]

Mecmua.
33 yaprak; 20.5x14cm (yazılı alan muhtelif); Avrupa kâğıt; iki, bazen da üç sütun üzerine talik kırması çeşitli ellerden çıkmış bazen düz bazen de mail yazılar; fihrist yok; 14a-32b arasındaki yapraklar ters bağlanmış; mecmua harap durumda, sayfalarının kenarı kararmış, yenmiş ve kurtlanmış, birçok yeri rutubetlenmiş; bazı yaprakların üst kısmı hararet görmüş gibi tamamen kararmış; ilk iki ve son iki yaprak tamamen yırtık; Türkolog Jean Deny'ye ait yazma 1966'da kütüphaneye intikal etmiş; düz meşin cildi mastarlı.

İmza, ketebe, müstensih adı ya da istinsah tarihi yok; çeşitli yerlerde tarihler; 3a'da bir tarih ve bir isim: 1193 Reşid; 16b'de muhtelif hesaplar ve "işbu bin yüz seksen dokuz senesinde hâsıl olan mahsûlât beyan olunur..." ibaresi; 17b'de bir çeşmenin tarih beyti: "Şeyhiyâ her bir gelen âteşâne tarihin dedim / Fisebilullah bu nev çeşmeyi ettim bina", sene 1189"; muhtemelen onsekizinci yüzyıl sonlarına ait.

Başı: مجموعهء رعنا دميشلر لانق سنا بر دسته كول فنجه در

Sonu: خانه بردوشه سورلمز قنده ياطار كاه كوكننده ياطير كاه كلهانده ياطار

Karışık şiir ve güfteler, birçoğu başlıksız; 2a, 2b, 3a, 5a'da çeşitli ilâhi, beste ve semailer, müstezad ve müfredler; 9a'da Muhibbî'nin bir gazeli; 11b "gazel-i Sultan Murad Hân"; 12a "gazel-i Arif"; 13a beste Sabâ; 23a "beste der makam Hüseynî, Bekir Çavuş, güfte Sultan Mahmud"; 23b "beste der makam Hüseynî, Âmâ Hâfız"; 24a Na't-ı Sabit Efendi; 24b "Kahvenâme-i Beliğ"; 25b "Berbernâme-i Beliğ"; 26b "Hamamnâme-i Beliğ"; 29b "Hayyatnâme-i Beliğ"; 28a Nef'î'nin muhtelif gazelleri ve bahar kasidesi; 33a'da "Hâneberduşa sorulmaz kande yatar/Kâh koynunda yatar kâh külhanda yatar."

17 – [Suppl. Turc 1495]

Edvâr (Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât).
Yazarı: Hızır Ağa; son bölümü eksik; 40 yaprak; 18.5x12.5 cm (yazılı alan 11x5.5); 7a boş; filigranlı Avrupa kâğıt; sayfada 14 satır; yer yer silikleşmiş talik yazı; bölüm başlıkları, daire ve şekiller, usul adları, metin içindeki makam ve terkib adları sürhle; 48.5x34.5 cm'lik kalın âharlı kâğıda çizilmiş ayaklı başpâresiyle bir ney resmi, ney'in uzunluğu 46 cm; ciltsiz, Fransız karton mahfaza içinde; Türkolog Jean Deny'ye ait yazma 1966 yılında kütüphaneye intikal etmiş, Mart 1966'da kataloglanmış.

İmza, ketebe veya tarih yok; muhtemelen onsekizinci yüzyılın sonlarına ait nüsha.

Başı: بسم الله الرحمان الرحيم الحمد الله اللذي علم بالقلم و خلق الانسان و علمه ما لم
يعلم و صلوة و السلام على

Sonu: حكيم بقراط و حكيم سقراط و حكيم جالينوس حكمت

1b'de kitabın adı belirtilmiş: (Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât); 2a'da "Safiyüddin Abdülmümin ve Şeyh edvârlarında bâzı perde ismin evvel devrin ibaratıyla fi zemanina ta'bir ve ism-i mâ lâ yüfhem ile târif edip nice nagamât-ı hoş-elhân fehm olunmayıp kalmıştır..."; 3a'da "...bu abd-ı kalil Hızır Ağa âcizane zamirine layih [aynen] olduğu zamanın saz u sözüne göre muvafık ibarat ile ta'bir ve nagamât-ı musıkiyenin mâ lâ yüfhem olan olan ta'rifin tâbir edip..."; 5b-6b'de makamlar, burçlar, dört unsur, mevsimler ve insan tabiatları arasında mutabakat cetvelleri; 7b-13a perde ve makamat daireleri; 13b-25a "der beyân-ı târif-i makamat"; örnek: 13b "Dügâh ism-i perde ve şu'be olup imtizac-ı nagamâtı budur ki Zirgüle nîmi ile Dügâh Segâh ve Çargâh ve Hüseynî gösterip yine Çargâh ve Nevâ ve Nevâda Çargâh ve Segâhı beyan ve Zirgüle ile makarrı Dügâh perdesinde ayan ede. Şu'be-i mezkûr ba'del nevm sabahlarda istimaı sebeb-i neş'et-i cismani olup balgamiyyü'l mizaç olanlara mevrus-u inbisattır"; 25a-27a "der beyan-ı darb-ı usulât" başlığı altında iki sütun üzerine 25 adet usulün darplarının adedi ("darb-ı evvel" ve "darb-ı sânî" olarak); 32b-33a'da makam, âvâze ve şube listesi: "Evvel Rast, Irak Isfahan, Zirefkend, Büzürk, Zengûle, Rehâvî, Hüseynî, Hicaz, Bûselik, Nevâ, Uşşak; âvâzeler dahi yedidir Geveşt, Nevruz, Selmek, Şehnaz, Mâye, Gerdaniye, Hisar; şubeler dahi dörttür 1) Yegâh, 2) Dügâh, 3) Segâh, 4) Çargâh"; 34a-38b "beyân-ı terkibat"; edvârın son sayfaları eksik.

Hızır Ağa Edvârının bilinen başka nüshaları:

29

1- Topkapı Sarayı Kütüphanesi

[H. 1793]30

2- Süleymaniye Kütüphanesi

[Hafid Efendi 291]

3- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı

[Muallim Cevdet K. 177].

31

18 – [Suppl. Turc 1533]

Mecmua.

86 yaprak; 20.5x13.5 cm (yazı alanı muhtelif); âharlı ve filigranlı Avrupa kâğıt; iki sütun üzerine mail talik yazı; boş sayfalarda sonraki dönemlerde nesih yazıyla ilâveler; bazı başlıklar sürhle; ilk iki yaprak tamamen yenmiş; makam sıralaması veya fihrist yok; 23a-25a, 32b, 33a-42a, 44a, 44b, 49a-56b, 58a, 58b,

62a-64b; 75a-77b boş; şemseli cildin içleri taraklı ebrulu; Türkolog Jean Deny'ye ait yazma 1966 yılında kütüphaneye intikal etmiş.

İmza, ketebe veya tarih yok; 4a'da bir mülkiyet kaydı "Şeyh Ahmed Efendi"; 17a'da bir tarih "1112 hicrî"; 84a'da bir kayıt "Kızım Fatma yüz on sekiz senesinin Şaban-ı şerifinin dördüncü günü Cihârşenbih günü güneş doğduktan sonra dünyaya geldi. Hazret-i Allah tavîl ömür ile muammer eyleyip mes'ud eyleye ve sâlihalardan eyleye âmin, hurrire fi mah-ı Zilhicce fi yevm-i 'arife sene 1118".

Başı: بسم الله الرحمان الرحيم الامام علي ابن ابي طالب كرم الله وجهه

Sonu: يوق نائلي بو محفظتك اولدغي

1a-1b remil cetvelleri; 7a'da Tab'î Çelebi'nin ve Yahya Efendi'nin iki güftesi; 7b-8a "ilâhi der makam Muhayyer Mısrî Efendi"; 11b'de "İlâhi Hüdaî Mahmud Efendi"; 13a Eviç beste Hâfız Post "Gönül âyine olsun mücellâ"; 13b Fehim Çelebi'nin ilâhileri; 19b ve 20b'de "İlâhi Nakşî Efendi merhum"; 21a-22a'da Semaî Nazifî; 26a, 26b ve 32b'de birer "türkü"; 26b'de "Mail oldum sevdiğim tatlı diline/Alam kaçam seni urum iline"; 30a-31b'de "der beyân-ı fezâil-i hurûf", muhtelif sihir ve dualar, karınca duası; 47a-47b'de tâlik yazıyla inşa örnekleri; 69a-71b'de hutbe örnekleri; 69b'de "hutbe-yi mîrâc"; 80a'da gazel-i Nef'î; 84a'da ebced harf ve rakamları; 84b'de esmâ-yı hüsnâ.

19 – [N.A. 4023]

Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne
(Şark Musıkisi; Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme)

.

Yazarı: Charles Fonton; yazılış tarihi 1751; 19x26 cm (yazılı alan 14x23); sayfada 17 ya da 18 satır; Avrupa kâğıt; güzel olmamakla birlikte muntazam Fransızca sağa mail yazı, Türkçe kelimeler temiz bir sülüsle; Jean-Baptiste Adanson'un elinden çıkmış beş adet şekil ve Charles Fonton'un elyazısıyla on bir sayfa nota eklenmiş; düz meşin cildi Fransız; kütüphaneye ilk girişinde önce V-1793-D numarayla tasnif edilmiş, 1899'da ikinci bir tasnifte

[Nouvelles Acquisitions 4023]

olarak kaydı değiştirilmiştir.

Charles Fonton'un bu yazma eseri iki kısımdır: ilk kısım VII+143 sayfa olup musıki hakkındaki bu "Deneme"'yi içerir; ikinci kısım 76 sayfadır ve Fonton'un Şehname'den özgürce aktardığı Züleyd ve Feramerz hikâyesinin metnidir. Fonton'un eserinin çeviri ve yayınları:

1-Revue et Gazette Musicale de Paris

dergisi içinde kısaltılmış yayın (no.43, 28 Ekim 1838 s. 421-426 ve no. 44, 4 Kasım 1838, s. 433-435)

2- Eckhard Neubauer, “Der Essai sur la musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson”,

Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, II/1985, s.277-324 ve III/1986, s. 335-376.

3- Türkçe çevirisi ve yorumu: Cem Behar,

Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği

, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.

4- İngilizce çevirisi: Robert Martin, “Essay comparing Turkish Music with European Music...”,

Turkish Music Quarterly

(Journal of the Center for Turkish Music, University of Maryland, Baltimore County), I/2, s.1-9 ve II/1, s.1-11.

5- Tıpkıbasımı, transkripsiyonu ve yorumu: Eckhard Neubauer,

Der Essai sur la musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson

, Institute For the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam-Volume 4), Frankfurt, 1999.

# Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinin

# Tarihsel Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar

Karamanlılar, Orta Anadolu’nun Türkçe konuşan Rum Ortodoks halkıdır. Karamanlılar, Türkçeyi hem gündelik olarak hem de dinsel/ritüel amaçlarla kullanırlardı. Yayınları Türkçedir fakat hep Karamanlı adıyla tanınagelmişlerdir. Karamanlıların Hristiyanlığa dönmüş Türk kökenli bir halk mı, yoksa kültürel olarak (ama dinsel olarak değil) asimile olmuş Orta Anadolu Rumları mı oldukları tartışmalı bir konudur. İlginç bir kültürel kaynaşmayı konu alan bu çalışmamızda, etnik kökenler tartışması konu dışı kalıyor.

Karamanlıca yayınlar Grek alfabesiyle basılmış Türkçe veya karma Grekçe/Türkçe metinlerden oluşuyor. Venedik’te yapılmış ilk Karamanlıca yayının tarihi 1718 yılına kadar gider. Karamanlı yayımcılar iki yüzyıldan fazla süreyle faaliyet gösterdiler. Yayınların sayısı 1922-24’te Türkiye ile Yunanistan arasındaki nüfus mübadelesi anlaşmasından ve Orta Anadolu Rumlarının Türkiye Cumhuriyeti topraklarından ayrılmasından sonra azalmış, 1930’larda da son bulmuşur. Farklı alan ve türlerde toplam olarak 650 kadar yapıt Karamanlıca yayımlanmıştır.[1] Anadili Türkçe olan Rum Ortodoks nüfusun dağılmasıyla Karamanlıca okurların sayısı da aniden azalmıştır. Bu yayınların çoğuna bugün nadiren rastlanıyor. Pek çok Karamanlıca kitaptan çok az sayıda ve dağılmış nüshalar bugüne gelebilmiştir. Bunların birçoğu da Atina’da bulunan Küçük Asya Araştırmaları Merkezi kütüphanesinde bulunmaktadır.

Karamanlıca Müzik Yayınları

Çeşitli müzik öğeleri (güfteler ve/veya notalar) içeren 24 adet Karamanlıca yayın saydık. Bunların hepsi de Karamanlıca kataloglarında yer alan yayınlardır. Yeni araştırmaların bu sayıyı arttıracağı da pek muhtemeldir. Gerçekte 24 değil yalnızca 22 yapıt vardır, çünkü içlerinden iki tanesi iki kez basılmıştır. Bu yayınlar 1830 yılından 1914’e uzanan bir süreye yayılmış bulunuyorlar (Bu yayınların sinoptik bir tablosu için bkz. Ek).

Bu konudaki ilk yayın olan Evterpi 1830 tarihini taşır ve Türkçe güfteler içerir, sonuncusu ise Âşık Garip’tir (1914). Bu 24 yayının yalnızca 11 tanesi nota örnekleri, ötekiler ise yalnızca şarkı başlıkları ve güfteler içerir. 11 adet notalı yapıttan 9’u İstanbul’da, 2’si Atina’da basılmıştur. Atina’da basılan iki kitap da 1870 ve 1914 tarihlidir. Bununla birlikte Lesbia Sappho’daki (1870) notaların aşağı yukarı tümü 1846 yılında İstanbul’da basılan Pandora-II’den alınmışlardır. Asias Lyra’ya (1908) gelince, adından da anlaşılacağı üzere yabancı (“Asyatik” yani Türk) müzikle ilgilidir.

Bu Karamanlıca yayınların birçoğu, gerçekte, kısmen Karamanlıca olan, bazen de Türkçe olarak birkaç sayfa ya da birkaç güfte içeren Grek dilinde yayınlardır. Bir formalık ya da birkaç sayfalık Türkçe müzik eserleri içermesi belki de bütün bir kitabı Karamanlıca yayın olarak sınıflandırmaya yetmeyebilir. Ve bu tip güfte ya da nota koleksiyonları her şeyden önce Türkçe konuşan ve yazan Karamanlı okuyucuları değil, bir bütün olarak Rum Ortodoks kitlesini hedeflemiş olabilir. Bununla birlikte, özgün konumuz müzik olduğu için kısmen de olsa müzikle ilgili olan tüm eserleri listemize kattık.

Karamanlıca müzik yayınları gerçekten de pek az tanınıyorlar ve geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi açısından önemleri henüz tam olarak anlaşılmış değil. Örneğin, kapsayıcılık ve mükemmeliyet taslayan bir “Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi’nde” bu yayınların külliyatı hakkında doğrudan doğruya yapılmış bir tek referans dahi yoktur[2]. Ansiklopedinin yazarı bu yayınların Osmanlı/Türk musıkisinin tarihinde kaynak olarak önemlerini anlayamamış ve onları göz önüne almamıştır.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziği araştırmacılarının kaçınılmaz biçimde karşı karşıya geldiği genel bir sorun, basılı kaynak yokluğudur. Kitap, yayın vs. azlığı bir yana, müziğin kendisinin yazılması demek olan nota gerçekten de Osmanlı müzik pratiğine çok geç

dönemlerde[3] girmiştir. İstanbul'da Türk Müziği nota yayınlarında ilk girişimler 1875-1880 arasında ortaya çıktı. Hacı Emin Efendi'nin yaprak notaları ilk kez o yıllarda yayınlandı. Oldukça eski bir geleneğin devamı olan güfte koleksiyonlarına, güfte mecmualarına gelince, bunların ilk matbu olanı *Haşim Bey Mecmuası*dır. İlk baskısı 1854'te İstanbul'da yayınlanmıştır. Başına bir edvâr bölümü eklenmiş ilâveli ikinci baskısı ise 1864 tarihini taşır.

Sayıları nispeten daha çok olan elyazması kaynaklara gelince, bunlar temelde iki türlüdür (her ne kadar bu iki tür bazen aynı eserin içerisinde birleşseler de): Nazariyat kitapları (*Edvârlar*) ve güfte koleksiyonları (*Güfte mecmuası*). Edvârların ilk bakışta, müzik pratik ve üretiminin tarihi hakkında birer bilgi kaynağı oldukları zannedilebilir. Ne var ki, bu müzik teorisi kitaplarının yazılma amaçları arasında, kaleme alındıkları dönemin müzik pratiğine ışık tutmak gibi bir kaygı yer almaz. Edvâr kitapları tarihsel gerçeği değil ideal olanı konu alır. Bir yandan sosyal prestij arayışında olan müzisyenin gündelik pratiğinin yüceltilmesini ve akılcı hâle getirilmesini, diğer yandan da eğitilmiş müzikseverlere estetik tercihleri hakkında *a posteriori* bilimsel, etik ve dinsel doğrulamalar sağlamayı amaç edinirler. Dolayısıyla onları dönemlerinin müzik pratiğini yansıtan ya da yorumlayan birer tarihsel belge olarak görmek çok yanlış olur.

Ondokuzuncu yüzyıl öncesi elyazması güfte mecmualarına gelince, bunlar birer tarihsel belge olarak kullanıldıklarında müzikolog ve müzik tarihçileri için bazı tuzaklar da içerirler. Bunların başlıcaları, tarihlendirme ve teşhisle ilgili zorluklardan kaynaklanıyor. Öte yandan, bu elyazması güfte koleksiyonları çoğaltılıp ve yayılıp çok kişi tarafından okunmak için değil, özel ve *kişisel* bir rol oynamak üzere düzenlenmişlerdi. İşlevleri, gerçekten de, sadece (çoğu kez anonim olan) derleyicilerinin, ve belki de onların talebelerinin ihtiyaçlarına cevap vermek, onların hâfızalarını tazelemekte yardımcı

olmaktı. Bu yüzden de derlendikleri dönemin repertuvarını temsil eden birer örnek teşkil edemeyecekleri gibi, nota içermedikleri ve icrayla ilgili bilgi vermedikleri için gerçek müzik pratiklerine anlamlı bir bakış da sunamazlar.

Bu nedenlerle, Karamanlıca müzik yayınları, kaynak olarak Osmanlı/Türk geleneksel müziği tarihi için son derece önemlidir. Bir kere bu yayınlar, ve özellikle nota materyali içerenler, kesinlikle

tarihlendirilebilirler.

Elyazması güfte mecmualarına oranla önemli bir farktır bu. Karamanlıca koleksiyonların en önemlileri 1830, 1846, 1856, 1859, 1872, 1888 ve 1908'de yayımlanmıştır. Bu sayede elimizde

1830'dan bu yana

geleneksel Osmanlı/Türk müziğinden notaya alınmış parçalar var. Oysa Hacı Emin Efendi'nin ilk Türk müziği nota yayınları 1880'lerin başında ortaya çıkmıştı. Böylece, Karamanlıca yayınlar sayesinde Türkçe basılı notaların ortaya çıkışından yarım yüzyıl öncesine uzanabiliyoruz.

Karamanlıca yayınlardaki notalı eserler, bu nedenle, müzik tarihçisi ve müzikologlara 1) Bu müzik parçalarının bazılarının takriben de olsa bestelendikleri tarihleri saptamalarına imkân verebilir; 2) Bugün geçerli olan klâsik Türk müziği repertuvarının içinde yer alan bazı parçaların zaman içindeki evrimini ve dönüşümünü izlemeye izin verebilir; 3) Hiç kuşkusuz Karamanlıca yayınlardaki bütün eserlerin transkripsiyonları yapıldıktan sonra, belki de, ondokuzuncu yüzyılda ustadan çırağa aktarılırken yiten ya da unutulan bazı eserleri yeniden keşfetmelerine imkân sağlayabilir.

Burada amacımız Karamanlıca kaynakları ayrıntılı olarak inceleyerek içeriklerini tüketmeye çabalamak değil. Bu tür ayrıntılı bir araştırma ancak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rum Ortodoks cemaatlerinin kültürünün kapsamlı bir tarihi yazıldığı zaman mümkün olabilir ve ancak bu bağlamda anlam kazanabilir. Bu sınırlı ön araştırmamızda yalnızca bu Karamanlıca müzik kaynaklarını kısaca sunmak, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müzik pratiği tarihi için ilk elden bilgi kaynağı olarak önemlerine ve nasıl kullanılacaklarına dikkat çekmek istiyoruz.

Önce, bu yayınların içerdiği bilgilere kısaca göz atacağız. Daha sonra 1850 öncesine ait iki önemli Karamanlıca matbu güfte ve nota

koleksiyonunu daha yakından incelemeye çalışacağız: Hepsinden önce yayınlanan
Evterpi
(1830) ve
Pandora
(1846). Bu ikisi Haşim Bey'in ilk Türkçe basılı
Güfte Mecmuası
'nın öncüsü oldukları için özellikle önemlidirler.

Genel Değerlendirme

Karamanlıca müzik yayınları çok çeşitlidir. Kataloglarda tasnif edilmiş bulunan toplam 24 yayından 10 tanesinin notalı, ötekilerin yalnızca güfte içeren yayınlar olduğunu belirttik. Böylece elimizde Karamanlıca bir grup
notalı yapıt
ve bir başka grup olarak basit
güfte koleksiyonları
var. Ne var ki, bu iki grubun her biri de kendi içinde homojen olmaktan çok uzaktır.
Örneğin
notalı yayınlar
içinde bazıları çok az sayıda Türkçe metinle nota içerir, öte yandan
Evterpi
(1830, s. 234-243) gibi bazılarıysa Türkçe metinlere geniş yer verir, ve "Avrupa nağmeli bazı şarkılar" içerir.
Lesbia Sappho
'da (1870) çok sayıda Rumca ilâhi ve şarkılar ile
Pandora-II
''den (1846) alınan kısa bir Türkçe bölüm vardır.
Mousikon
Apanthisma
'nın her iki baskısı da (1856 ve 1872) yalnızca Türkçe parçalar içerir, ancak
Edvâr
bölümü büyük ölçüde Haşim Bey Mecmuasının teorik kısmından esinlenmiştir. Bu yapıt aynı zamanda önemli bir altbaşlık taşır: "Mecmua-yı Makamat".

Notalı eserler grubundaki bir başka ilgi çekici yayın da
Ermineia
'dır (1843). Fener Patrikhanesi tarafından yayınlanan

Ermineia baştan sona Rumcadır ve Türkçe hiçbir notalı müzik eseri veya güfte içermez. Bununla birlikte, Ermineia Rum kilise mugannilerine Osmanlı/Türk müzik kuram ve pratiğini öğretmek amacıyla özel olarak düzenlenmiş ve bütünüyle didaktik bir kitaptır. Bu nedenle onu bu gruptaki yapıtların arasına almayı tercih ettik. Ermineia’nın başında makam ve usullerin açıklandığı uzunca bir Edvâr bölümü vardır. Bunu kuramsal bölümde açıklanan çeşitli Türkçe makam ve usulleri gösteren perde isim ve konumlarını içeren ilginç bir tanbur çizimi ve bir Kâr-ı Natık notası izler. Kullanılan notalama sistemi 1820’li yıllarda geliştirilen ve aşağıda da sözünü edeceğimiz “neo-bizantin” nota sistemidir. Asias Lyra’da (1908) ise Osmanlı/Türk müziğinin çeşitli usullerini açıklayan kısa pedagojik bir giriş bölümü vardır. Yalnızca iki Karamanlıca müzik yapıtının ikinci baskısı yapılmıştır ve bunların ikisi de notalı yapıtlar kategorisine aittir. Mousikon Apanthisma (1. baskı 1856, 2. baskı 1872) ve Kallifonos Seirin (1. baskı 1859, 2. baskı 1888).

Karamanlıca güfte mecmualarına gelince, birçoğunda Türkçe güftelerin yanı sıra Rumca metinler de bulunuyor. Armonia ve Kithara (1848) örneğin, “Rumca ve Osmanlıca (ya da Türkçe) şarkılar” altbaşlığını taşır. Bununla birlikte Türkçe metinlerin toplama oranı çok değişebiliyor: Kithara’nın (1848) neredeyse yarısı Türkçedir. Buna karşılık Aşık Garip’teki

(1914) kırk sekiz metinden yalnızca bir tanesi Türkçedir. Bütün bu mecmualar işin doğrusu dil açısından epey “karışık”tırlar.

Öte yandan nota içeren yapıtların tam tersine, bu güfte mecmuaları yalnızca saraylı ya da kentli “sanat müziği” içermezler. Bu gruptaki Türkçe güftelerin bazıları,

I Oreia Melpomeni

(1849, sy. 61-64) ve

Kithara

(1848, sy. 31-32)’da olduğu gibi, “

Manedhes

” (Mâniler) ya da “

Kotsakia

” (Koçaklar) olarak adlandırılıyorlar. Bu güfteler hem metin olarak hem de kafiye düzenleri açısından bir Türk Halk Müziği öğrencisinin bu başlıktan umduğu şeylere mükemmel biçimde karşılık gelir.

Mâni ve koçak

lar gerçekten de Türk halk şiirinin iyi bilinen birer formudur. Notalı yapıtlarda ise böyle halk türkülerine rastlanmaz.

a) Okuyucu Kitlesi

Bu

güfte mecmuaları

nın çoğu oldukça kısa yayınlardır. Biri dışında hepsi de iki, üç ya da dört formalık birer risale/broşür şeklindedir. Oysa Karamanlıca

nota içeren

yapıtlar

ın hepsi de ciddî birer kitap boyutlarına ulaşıyorlar. Broşür şeklindeki güfte mecmuaları genellikle en son, en popüler, en iyi bilinen ya da o sırada moda olan şarkıların güftelerini verirler. Bu yayınları şarkı ve türküleri risale, broşür ya da küçük boy fasikül biçiminde yayımlama geleneğinin bir parçası olarak görmek gerekiyor. Bu gelenek yakın zamanlara dek Türkiye’de canlılığını koruyordu. Bu popüler veya “hit” eser derlemelerinin, günümüzde de zaman zaman hâlâ tanık olduğumuz gibi, görece daha geniş bir okur kitlesi olan gazete ve dergilerin parasız ortaeki ya da bedava ilâvesi olarak da verildikleri oluyor.

Terpsichore

(1853) ya da

O

Skandalodis Eros
(1882) gibi bu risale-türü güfte koleksiyonlarının “En Son Osmanlı Şarkıları” gibisinden bir alt başlık taşıması, “Aşk Şarkıları”, “Kahramanlık Şarkıları”, “Kleptik Şarkılar”, “Mâniler” vb. gibi bölümlere ayrılmış olması, bu genel değerlendirmemizi destekler. Öte yandan, güfte metinleri ya da bir iki nota içeren Karamanlıca tek yapraklık el ilanlarının da basıldığını ve dağıtıldığını biliyoruz.

Bu yayın türünün çeşitliliğinden dolayı, Karamanlıca müzik yayınlarının ne kadar geniş bir okur kitlesine sahip oldukları ve genel olarak ne türden bir okur kitlesini hedefledikleri sorusunu öncelikle sormak gerekiyor. Osmanlı İmparatorluğu dahilindeki Grekçe konuşan grupların kültür tarihleri konusunda ciddî araştırmalar yapılmadan bu soruya kesin bir cevap vermek zor. Ancak, şu varsayımı ileri sürebiliriz: Karamanlıca
güfte koleksiyonları
nın, daha kuru, uzmanlaşmış ve “ciddi”
notalı yapıtlar
a göre daha geniş bir okur kitlesi vardı ve daha geniş bir kitleye sesleniyorlardı. Bunların içindeki halk türküsü güftelerinin çokluğu, birçoğunun hem Rumca hem de Türkçe güfteler içermeleri ve güfte derlemelerinin daha küçük boyutlu (ve herhalde daha ucuz) olmaları da buna işaret eder.

Karamanlıca
notalı yapıtlar
ın durumu farklıdır. Bu yayınların seslendiği kitlenin gerek sayısı gerekse nitelikleri birçoğunun arkasına eklenmiş olan abone listelerinden kolayca anlaşılabilir. Sekiz adet notalı yapıttan altısı;
Evterpi
(1830),
Pandora II
(1846),
Armonia
(1848),
Mousikon Apanthisma
(1856, 1872),
Kallifonos Seirin
(1859, 1888) ve
Lesbia Sappho

(1870), kitabın en sonunda –bazen tek tek isimler bazen da sadece toplam sipariş sayısını içeren– bir abone listesi verirler. Bir kitabın yayınının abonelik yoluyla ya da önceden sipariş sistemiyle finanse edilmesi, o kitabın okuyucusunun sayıca çok sınırlı ve piyasasının çok dar olduğunun en anlamlı ticari göstergesidir. Yani bu kitaplar büyük bir ihtimalle ancak önceden sipariş verenlerin sayısı, ya da kitabı satın almayı taahhüt etmiş olanların sayısı, ve belki de kitabın bedelinin bir kısmını önceden kaparo olarak ödemiş olanların sayısı kadar basılıyorlardı.

Nitekim, en eski müzik yayını olan

Evterpi

, örneğin, toplam 394 nüsha sipariş eden 358 aboneye gönderilmişti. 1843’te yayınlanan

Pandora-I

ise 359 okuyucu tarafından toplam olarak 430 adet sipariş edilmişti. Karamanlıca müzik kitapları arasında en çok sipariş almış olan yayın budur.

Pandora-II

’de (1846) ise yalnızca İstanbul’da ikamet eden 113 abonenin adı veriliyor. 1848 tarihli

Armonia

’nın 182 abonesi toplam olarak 213 nüsha sipariş etmişti.

Mousikon Apanthisma

(1856) ise yayın öncesi sipariş veren 238 kişiye gönderilmişti. Bu açıdan en şanssız yayın olan

Lesbia

Sappho

’nun sonunda ise kitabı satın almayı taahhüt etmiş sadece 124 abonesi olduğu belirtilmiş.

Lesbia

Sappho

Atina’da basıldığı için de aldığı siparişlerin yarısı Atina’dan geliyordu.

Atina’da basılan

Lesbia

Sappho

hariç tutulursa Karamanlıca müzik kitaplarına gelen siparişlerin neredeyse yarısı İstanbul’dan ve hemen yakınındaki semtlerden (Galata, Pera, Tatavla, Kadıköy vs.) geliyordu. Kalanlar ise eşit olarak Batı ve Doğu Trakya ile Ege bölgesinin çeşitli şehir ve adalarına (İzmir, Ayvalık, Foça, Manisa,

Samos, Midilli vs.) dağıtılıyordu. Ohrid, Filibe, Bükreş ve Mısır gibi uzak yerlerden gelen bazı kitap siparişleri de yok değildi. Bugünkü Yunanistan sınırları dahilinde kalan yörelerden –meselâ Atina'dan ya da Selânikten– gelen kitap siparişlerinin azlığı dikkat çekicidir. Dikkati çeken bir diğer husus da şudur: bazı kitapları, örneğin Pandora'yı sipariş edenler arasında çok sayıda Rum Ortodoks din adamı ve kilise mugannisi ("lambadarios"lar ve "protopsaltis"ler) var.

Bu rakamların işaret ettiği potansiyel okuyucu sayılarının ışığında, bu notalı Karamanlıca yapıtların dönemlerinde birer "best-seller" olamadıklarını açıkça anlıyoruz. Ayrıca, bilebildiğimiz kadarıyla bu Karamanlıca notalı yapıtlar genellikle nispeten pahalı kitaplar idiler. Ortalama bir işçinin İstanbul'da yevmiyesi 1840'lı ve 1850'li yıllarda 5 ilâ 10 kuruş arasında değişirken, örneğin Pandora I'in fiyatı 25 kuruş, Pandora II'nin fiyatı da 20 kuruş idi. Bunların ucuz kitaplar olduğu söylenemez.

### b) Notalama Sistemi ve Kültürel Etkileşim

Bütün bu yapıtlarda kullanılan notalama sistemi, "neo-bizantin" denilen nota sistemidir. Bu notalama sistemi ondördüncü yüzyıl sonrasında Bizans kilisesinin kullandığı neumatik notanın geliştirilmiş bir biçimidir ve ilk defa 1820 ve 30'larda Madytonlu (Çanakkaleli) Chrysanthos tarafından uygulanmıştır. Chrysanthos'un kimi yapıtları ve yerleştirdiği neo-bizantin notalama sistemi sık sık Chourmouzios Chartophylax ve Gregorios Protopsaltes'le birlikte anılır. Chrysanthos'un yaptığı reformda geleneksel Bizans nota sistemindeki bazı eski işaretler (neume'ler) aynen alıkonulup anlamları değiştirilmiş ve bunlara çok sayıda yeni işaret eklenerek sistem yeni baştan düzenlenmişti. Bizans müzik

alfabesindeki bu düzenleme, Egon Wellesz’in de belirttiği gibi çok başarılı olmuştur. Bu nota reformundan şöyle sözeder Wellesz[4]: “Orijinal Bizans nota sistemi artık kullanılmaz olmuştu ve onu okuma yeteneği, birkaç uzman kişi dışında tamamen kaybolmuştu.”

Bu “neo-bizantin” notalama sisteminin kökeni kilise müziğine dayanır ve hiç kuşku yok ki yeni notalama sisteminin temel uygulama alanının Rum Ortodoks kilise müziği olacağı düşünülmüştü. Bununla birlikte, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi ve kilise hiyerarşisi, bu yeni notalama sisteminin gerek Rumca gerekse Türkçe, tüm dindışı eğlence müziğinin basım ve yayımında da kullanılmasını uygun gördü ve bunu teşvik etti. Rum Ortodoks kilise geleneğinde müzik türleri hakkında esoteric, yani kilise içi, ve exoteric, yani kilise dışı olarak ikili bir tasnif vardır. Ne var ki, 1830 ve 40’lı yıllara gelinceye kadar dinî musiki için kilisenin kullandığı bir nota yazım sisteminin dindışı musiki türleri için de kullanılması hiç düşünülmemişti.

Ancak, Fener Ortodoks Patrikhanesi, ondokuzuncu yüzyılda bu konudaki tavrını değiştirip Ermineia tin exoterikis mousikis’in (1843) yazılıp basılmasına aracı olmuştur. Kitabın yazarlarının Stefanos Domestikos ve Konstantinos Protopsaltis olduğu belirtiliyor. Ancak, Erminea’nın bütünüyle 1749 tarihini taşıyan Kyrillos Marmarinos’un elyazması risalesinden esinlendiği ve Marmarinos’un metnine bazı yorumlar ilâvesiyle yetinildiği anlaşılıyor[5].

Bu kitapta Osmanlı/Türk geleneksel müziğinin makam ve usulleri gösterilmekte ve kilise hanendelerinin bu “dış” musıkiyi öğrenebilmeleri için bu neo-bizantin notayla çeşitli örnekler verilmektedir. Bu kitabın önsözünde de bu kitabın yayınlanmasının esas amacının kilisedeki notalama sistemi kullanılarak “dindışı musıkinin” öğrenimini kolaylaştırmak olduğu açıkça belirtiliyor. Bu öğrenimi kolaylaştırmak ve pekiştirmek üzere de kitabın 54-80. sayfaları arasında 53 makamlı pedagojik nitelikte bir kâr-ı natık

notası vardır. Benzer bir *kâr-ı nâtık* 1843’teki *Pandora*’da da vardır. 1881’deki *Methodiki Didaskalia*’da ise Bursalı Panayiotis Kiltzanidis *Erminea*’daki kâr-ı nâtığa (kendi deyimiyle “makamlar kârı”nı) benzer bir eseri de kendi kitabına dercetmiştir.

Rudolf Maria Brandl, geleneksel Osmanlı/Türk müziğine bu olumlu bakışın Patrikhane’nin ve “Fenerli” Rumların hiçbir zaman büyük bir sempatiyle bakmadıkları yeni Yunan devletindeki ani ve yoğun kültürel “batılılaşma”ya bir tepki olarak geliştiğini[6] iddia ediyor. Brandl’ın, yeni notalama sisteminin şaşırtıcı şekilde hızla yaygınlaştırılmasını ondokuzuncu yüzyılda Ortodoks Rum ve *Karamanlı* kurumlarının her zaman Osmanlı/Türk kültürüne büyük yakınlıklarıyla açıklamaya çalışan cesur tezi henüz tam anlamıyla kanıtlanmış değildir.

Brandl’a göre Rum Ortodoks Patrikhanesi, genel anti-Batıcı tutumunun sonucu olarak bu yeni (ancak yine de Bizanslı ve “Doğulu” olan) notalama sisteminin yaygınlaşmasına destek vermiştir. Böylece, Ortodoks kilise müziğinin yazımına uygunsuz olduğu düşünülen, ve belki de Rum Ortodoks Patrikhanesi tarafından Vatikan’la ya da Katolik Kilisesi’yle ilişkilendirilen ve Ortodoks Hristiyanların dinsel müziği için bir yozlaşma kaynağı olarak görülen porte’li Batı notasının kullanımı engellenmeye çalışılmıştı. Bunun ne derece doğru olduğunu bilemiyoruz. Ne var ki, bu yeni-bizantin notalama sistemi yaygınlaşmasını, hem basımını kolaylaştıran, hem de bilgi ve dağıtım kanalları sağlayarak *Karamanlıca* notalı yapıtların daha geniş okur kitlesi bulmasını sağlayan Rum Ortodoks Kilisesi’ne borçlu olduğu da bir gerçektir.

Karamanlıca müzik yapıtlarının iki tanesinin (*Kallifonos Seirin* [2. basım 1888], ve *Methodiki Didaskalia*

[1881]) “[Osmanlı] Maarif Vekâleti’nin izniyle” İstanbul’da yayımlanmış olması dikkate değerdir. Ayrıca, bu *Karamanlıca notalı yapıtlar*ın çoğunda, Türk müzik terminolojisine, teknik terimlerine, üslûplarına vb. birer Rumca karşılık sağlama gayretlerine, bu surette Ortodoks Kilisesi’nin müzik terminolojisi ve Osmanlı/Türk müzik kavramları arasında paralellik kurma çabalarına sık sık rastlanıyor[7]. Böylece, sadece Bizans notalama sistemini öğrenmiş olan Rum Ortodoks kilise hanendelerinin kilise dışı müziği okuyup çalmalarına da kolaylık sağlanmış oluyordu.

Bu paralellik çabalarının en çarpıcısı, hiç kuşku yok ki bu yapıtların çoğundaki *Bizans modları* (ya da “*Echos*”ları) ile *Türk/Osmanlı makamları* arasında bir *denklik* kurma gayretidir. *Pandora* (1846), örneğin *makam* ve *usul*leriyle birlikte verdiği notalı her Türkçe eserden önce onun karşılığı olan *mod*ları da veriyor. Öncelikle pedagojik bir amaç taşıyan *Ermineia* (1843) ise tam altı sayfayı sadece her Osmanlı musıki makamının “mod” ve “echos” kavramlarıyla açıklanmasına ayırmıştır. Makamların modlarla karşılıkları *Lesbia Sappho* ve *Mousikon Apanthisma* ve hatta bir geç dönem yapıtı olan *Asias Lyra*

’da bile vardır. Bu son üç yapıtta şarkı makam ve usullerinin yanı sıra her parçanın Echos’unun kodlanmış işaretleri de bulunuyor.

Echos ve makam kavramları arasındaki akrabalık “neo-bizantin” notalamanın bulucu ve kurucusu olan Madytonlu Chrysanthos’un bizzat verdiği Bizans “Echos”larının tanımında da mevcut: “Echos, başlarken ve biterken hangi tonların yasaklanıp, hangilerinin seçileceğini ve nerede başlanıp bitirileceğini bilen uzman müzisyenlerin pratiklerine göre düzenlenmiş melodi şemasıdır.”[8] Bu ifade, bizdeki makam kavramının hiçbir tecrübeli Osmanlı/Türk müzisyenince reddedilemeyecek kadar açık seçik ve kapsamlı bir tanımını içeriyor.

Bursalı Panayiotis Kiltzanidis’in 1881 yılında yayınlanan Methodiki Didaskalia’sında da Rum Ortodoks kilise müziğiyle Kiltzanidis’in deyimiyle “asil ve yüksek dindışı müziğin” kaynaştırılması gayretleri özellikle belirgindir. Büyük ölçüde hem Kantemiroğlu edvârından hem de Haşim Bey Mecmuasından esinlenmiş olan Kiltzanidis Rum Ortodoks kilise müziğiyle geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin esas yapı taşlarının aynı olduğu kanısındadır. Her makamı bir Echos’a denk getirir, neo-bizantin notayla o makamın örnek bir seyrini verir ve örnek olarak da kitabında Dede Efendi’nin “Rast getirip fend ile sayd etti Hümayı” güfteli kâr-ı natığını “Makamlar Semaîsi” adı altında verir.

Karamanlıca notalı eserlerin en önemlilerinin iç yapısı da doğrudan doğruya Osmanlı/Türk güfte mecmuaları geleneğinden esinlenmiştir. Bu kitapların eski güfte mecmualarıyla bazı ortak özellikleri örneğin şunlardır: Makamlar ve bu makamlardaki eserler makamın karar perdesine göre sıralanmıştır. Başlangıç hep Rast makamı iledir. Hatta bir iki yerde bu makam adı “Makamların anası” olarak geçiyor. Rast’tan sonra, sırasıyla Dügâh, Segâh, Irak, Acemaşiran, Hüseynîaşiran ve Yegâh

perdelerinde karar veren makamlar sıralanırlar. Her bölüm içinde de basit makamlarda bestelenmiş eserler, bileşik makamlarda olanlardan (yani Terkiplerden) önce gelir. Bu yapı, hiçbir Türkçe güfte içermeyen, yalnızca Grekçe şarkılar içeren Pandora I'de (1843) bile görülebilir. Karamanlıca güfte mecmuaları ise bu düzene uymazlar, güfteler bunlarda karmaşık bir biçimde sıralanır.

Aynı makam ya da terkip içindeki eserler ise ondokuzuncu yüzyılın normal fasıl düzenine göre sıralanırlar. Önce Besteler, sonra Semaîler ve en sonra da Şarkılar gelir. Her eserin başlığında makam, usul ve eserin formu belirtilir. Bütün bu müzik yayınları arasında yalnızca Mousikon Apanthisma (1856) ve Asias Lyra (1908) her eserin bestekârının da adını verir. Güfteler genellikle notaların sonundadır.

Bu notalı Karamanlıca yayınların özellikle Rum bestekârların eserlerini tanıtmak ve yaymak için mi düzenlenmiş oldukları sorusu ilk elde akla gelebilir. Ne var ki, yayınlar dikkatle incelenirse bunun böyle olmadığı açıkça görülür. Örneğin Evterpi (1830) toplam olarak 89 adet notalı eser içeriyor ve biz bunların 65'inin bestekârını teşhis edebildik. Bu 65 notalı eserden sadece altı tanesi Rum bestekârlara aittir. 1846'da yayınlanan

Pandora’daki 95 notalı eserden 79’unun bestekârını bulabildik. Bunların sadece yedisi (ki bunların dördü de Evterpi’de de bulunuyor) Rum bestekârlara aittir. Mousikon Apanthisma’daki 171 parçadan yalnızca 16’sı bir Rum bestekâra aittir. Bu oranlar da ondokuz ve yirminci yüzyıllarda yayımlanan Türkçe güfte mecmualarında görülen Rum bestekârlara ait eserlerin göreli ağırlıklarından pek farklı değildir.

Bazı şarkı başlıklarındaki yanlışlar da çok düşündürücüdür. Bu yanlışlara en sık ilk notalı yayınlar olan Evterpi ve Pandora’da rastlanıyor. Gerçekten de, bu iki kitaptaki eser başlıklarının çoğunda eserlerin usulleri ya Sofyan ya da Semaî olarak verilmiştir ve bu usuller çoğu kez yanlıştır. Oysa aynı Evterpi’nin 43-45. sayfaları arasında Osmanlı/Türk musıkisinin o dönemde sıkça kullanılan büyüklü küçüklü 21 tane usulünün darpları verilmekte, usuller tek tek açıklanmaktadır. Makam isimleri ve eser formlarına gelince, her ne kadar zaman zaman bazı Karamanlıca yayınlarda Gümüş Gerdan, Sırf Bûselik, Sırf Hicaz, Sırf Uşşak ve Tiz Segâh gibi duyulmamış makam adlarına rastlansa da, eserlerin makamları genellikle doğru olarak veriliyor. Eserlerin usullerinin neredeyse sistematik bir şekilde basitleştirilerek verilmiş olmasının nedenleri ancak daha ayrıntılı araştırmayla ortaya çıkabilecektir.

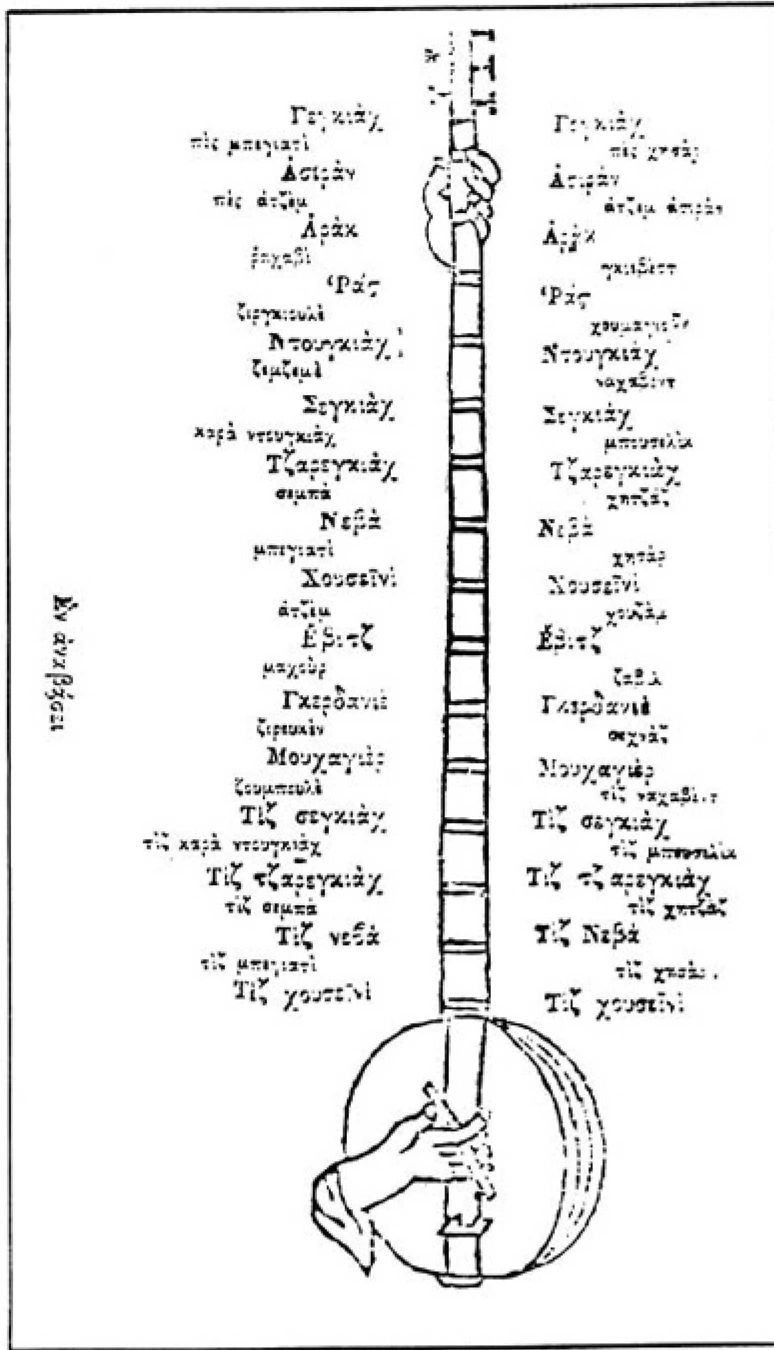
Evterpi (1830) ve Pandora-II (1846)

En önemli Karamanlıca nota yayını hiç kuşkusuz Mousikon Apanthisma'dır (1856, 1872) ve bu geniş kapsamlı mecmuanın özel olarak incelenmesi gerekir.

Ancak, 1854 yılı ilk Türkçe basılı güfte mecmuası olan Haşim Bey Mecmuası nın yayınlandığı yıl olması nedeniyle Osmanlı/Türk müzik tarihinde bir dönüm noktası sayılır.

Mousikon Apanthisma ise çok kapsamlıdır ama esas itibarıyla Haşim Bey Mecmuasından ve onun içeriğinden esinlenmiştir. O kadar ki, Mousikon Apanthisma' nın eski Edvâr' ları andıran birinci bölümü Haşim Bey'in güfte mecmuasındaki teorik bölümün neredeyse bir kopyası gibidir.

Bu nedenle biz daha yakından incelemek üzere Haşim Bey Mecmuası öncesinin iki önemli Karamanlıca notalı yayınını seçtik: İlk müzik yayını olan Evterpi (1830) ile Pandora-II (1846). Bu iki yayının Osmanlı/Türk müzik tarihi ve kronolojisi hakkında sağladıkları bilgilere dikkat çekmek istiyoruz.



*Ermineia'*daki (1843) tanbur fleması ve perde adları.

46

# ΠΕΣΤΕ ΜΑΚΑΜ ΣΑΠΑ

## ΟΥΣΟΥΛ ΧΑΦΙΦ

Ἦχος Πα.

47

Στίχος β'.

Pandora’dan (1846) Kemanî Corci’nin Sabâ bestesi (“Mecliste âftâb gibi bir nevcivan gerek”)

ΒΙΒΛΟΣ

ΚΑΛΟΥΜΕΝΗ

# ΕΥΤΕΡΠΗ

Περιέχουσα συλλογὴν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἐξωτερικῶν μελῶν, μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει καί τινων ῥωμαϊκῶν τραγῳδίων εἰς μέλος ὀθωμανικὸν καὶ εὐρωπαϊκόν.

Ἐξηγηθέντων εἰς τὸ νέον τῆς Μουσικῆς σύστημα·
ΠΑΡΑ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΦΩΚΕΩΣ, Καὶ ΣΤΑΥΡΑΚΗ
ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ
Τῶν Μουσικολογιωτάτων.

Ἐπιθεωρηθέντων δ' ἐπιμελῶς καὶ ἐπιδιορθωθέντων κατὰ γραμμὴν παρὰ τοῦ Μουσικολογιωτάτου διδασκάλου
ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ,
Ἑνὸς τῶν ἐφευρετῶν τοῦ εἰρημένου συστήματος,
Φιλοτίμῳ δαπάνῃ τῶν ἰδίων·

---

Ἐν τῇ κατὰ τὸν Γαλατᾶν Τυπογραφίᾳ τοῦ Κάστορος·

1830 αωλ΄.

Evterpi’nin (1830) kapağı.

# Η ΠΑΝΔΩΡΑ

ΗΤΟΙ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΚ ΤΩΝ ΝΕΟΤΕΡΩΝ ΚΑΙ ΗΔΥΤΕΡΩΝ ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ

ΜΕΛΩΝ

ΕΙΣ ΤΟΜΟΥΣ ΔΥΩ

ΠΕΡΙΕΧΟΥΣΑ

*Μπεστέδες ὀκτὼ Σαρκία ἑβδομήκοντα ἓξ καὶ Γιουροὺκ Σεμαγιὰ ἕνδεκα ὧν τὰ μὲν πεντήκοντα εἰσὶ νεομελούργητα τὰ δὲ λοιπὰ ἐρανίσθησαν*

ΕΚ ΤΗΣ

ΠΡΟΕΚΔΟΘΕΙΣΗΣ ΕΥΤΕΡΠΗΣ

ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΝ ΤΟΝΙΣΘΕΝΤΑ

ΠΑΡΑ ΘΕΟΔΩΡΟΥ Π. ΠΑΡΑΣΧΟΥ ΦΩΚΑΕΩΣ

ΚΑΙ ΕΚΔΟΘΕΝΤΑ ΦΙΛΟΤΙΜΩ ΔΑΠΑΝΗ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΦΙΛΟΜΟΥΣΩΝ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΤΟΜΟΣ Β.

ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ

Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Κάστρου.

1846

Pandora'nın (1846) kapağı

**ΜΟΥΣΙΚΟΝ**

**ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ**

(Μετζμουάϊ Μακαμάτ)

Διαφόρων ᾀσμάτων

Μελοποιηθέντων

παρὰ διαφόρων Μελοποιῶν,

*Τονισθέντων μὲν*

ΠΑΡΑ

ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΚΕΪΒΕΛΗ

ΚΑΙ ΠΑΡ' ΑΛΛΩΝ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ.

Ἐκδοθέντων δὲ ὑπ' αὐτοῦ, περιέχον προσέτι τὴν ὁδηγίαν τῶν ρυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς.



ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ.



*ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ*

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ «Η ΑΝΑΤΟΛΗ»

ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΥ ΜΙΣΑΗΛΙΔΟΥ.

1872.

***Mecmua-yı MAKAMAT (1872)***
***Haşim Bey mecmuasından mülhem.***

Mousikon Apanthisma (1872) ya da Mecmua-yı Makamat büyük ölçüde Hâşim Bey Mecmuası’ndan (1864) esinlenmiştir.

a) Formlar ve Eserlerin Muhafazası

Evterpi’de toplam olarak 102 eserin güfte ve notası bulunuyor. Bunların 89’u Türkçe; eserlerin başlığında belirtildiği üzere altısı “Türk nağmeleriyle”, yedisi de “Avrupalı nağmelerle” olmak üzere 13 adedi de Rumca güftelidir.

Pandora’ya gelince, tamamı Türkçe güfteli olmak üzere 95 adet notalı eser ihtiva ediyor.

Evterpi’deki Türkçe güfteli eserlerin 9’u beste, 67si şarkı ve 13’ü Yürük Semai’dir. Pandora’da ise bu beste formlarından sırasıyla 8, 67 ve 11 tane bulunuyor. İki yayında en çok şarkı bulunmaktadır.

Bu iki kitapta müzik eserlerinin bestecilerinin adı belirtilmiyor. Ancak, Evterpi’deki 65, Pandora’daki 79 adet eserin bestekârını, başka güfte mecmualarıyla karşılaştırarak teşhis edebildik. İki yayında 46 eser ortaktır. Evterpi’deki 24 eserin ve Pandora’daki 16 eserin bestekârını bütün çabalarımıza karşın teşhis edemedik. Bu toplam 40 adet bestenin hiçbiri Pandora’dan sekiz yıl sonra basılan Haşim Bey Mecmuası’nda yoktur ve hiçbiri ondokuz ve yirminci yüzyılda basılmış

herhangi
bir antoloji, nota koleksiyonu, müzik yayın ya da dergisinde yeniden görülmemiştir.

Osmanlı/Türk müzik icrası açısından bu 40 eser bütünüyle “unutulmuş” ya da “yitmiş” görünüyor. Hiç kuşkusuz, “neo-bizantin” notadan porte’li nota yazımına transkripsiyonları yapılıp yeniden yazılabilir, “yeniden keşfedilebilir” ve canlandırılabilirler. Ancak herhalde artık bundan sonra bestecileri bilinmeyen “anonim” parçalar olarak çalınmaları gerekir.

Bu “yitmiş” 40 parçanın tamamı da
şarkı
dır. Bu yitik eserlerin hepsinin ciddi ve ağırbaşlı
kâr
,
beste
ya da
semai
lerden daha popüler olan, şarkı gibi daha önemsiz ve hafif olduğu düşünülen bir şiir ve müzik formuna ait olması yalnızca bir rastlantı mıdır? Yoksa bu eser türüne karşı sistematik olarak uygulanmış, Osmanlı/Türk müziğinin (tamamen sözlü olan ve
meşk
olarak adlandırılan) öğretim ve aktarım sürecine içkin bir seçim mekanizması mı söz konusuydu?

Beste
ve
semai
türünde eserler daha çabuk değişen şarkı repertuvarlarıyla karşılaştırıldığında acaba daha “dayanıklı”, daha “korunmaya değer” müzikal biçimler olarak mı algılanıyorlardı? Bu seçimde bestekârların kişisel konumlarıyla ilgili bir ölçüt de var mı?

Her hâlükârda açıkça görülüyor ki, bu Karamanlıca
notalı yayınlar
ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda Hristiyan olmayan (Müslüman) bestekâr ve müzisyenler tarafından hiç kullanılmadılar. Aksi takdirde, bu “yitik” bestelerin birçoğu okunur, çalınır, öğrencilere meşk edilir ve mutlaka Türkçe güfte mecmualarından birinde bulunurdu.

b) Kronoloji

*Pandora*'nın başlık-sayfasında "bu kitaptaki parçaların elli tanesi yeni bestelenmiştir" ve "diğerleri *Evterpi*'den alınmıştır" ibaresini görüyoruz. Gerçekten de, dizilen eserlerden 49'u, *Pandora* için yenidir. Ne var ki, *Evterpi*'de olmayıp ondan 16 yıl sonra yayınlanan *Pandora*'da bulunan parçalardan en az dokuz tanesi de *Evterpi*'nin yayımlandığı yıl olan 1830'dan önce ölmüş bestekârlara aittir. Bunlar arasında Tanburî Mustafa Çavuş (ö. 1750?), Tab'i Mustafa Efendi (ö. 1750?), Ebubekir Ağa (ö. 1745?) ve Sultan III. Selim'e (ö. 1808) ait eserler var. Ne var ki, *Pandora'*da bulunup, *Evterpi*'de görülmeyen eserlerin o dönemde yaşayan bestekârlara ait olanlarının bile mutlaka 1830 ile 1846 arasında bestelenmiş olduklarını kesinlikle söylemek mümkün değil. *Evterpi*'de bestekârlarını kesin olarak teşhis edebildiğimiz 65 eserin 40'ının bestekârı kitabın yayınlandığı 1830 yılında hayattaydı. Bu nedenle *Evterpi* bize çağdaş bestekârlar tarafından bestelenmiş eserler için bir *terminus ad quem* sağlamaktadır.

Aşağıda *Evterpi* ve *Pandora*'da bestecisini teşhis edebildiğimiz eserlerin kronolojik dağılımı sunulmuştur.

ESER SAYILARI

| | Evterpi | Pandora |
|---|---|---|
| Yaşayan bestekâr | 40 | 47 |
| 18. yy | 16 | 22 |
| 18. yy öncesi | 3 | 3 |
| Bilinmeyen | 3 | 7 |
| TOPLAM | 65 | 79 |

Bu kitapların ikisinde de yaşayan bestekârların eserlerine öncelik verildiğini gösteren bu dağılım ilgi çekicidir. Abdülkadir Meragî'ye aidiyeti rivayet edilen bir iki beste içermelerine rağmen, örneğin Itrî (1640?-1712) ya da Hâfız Post (ö. 1694) gibi onyedinci yüzyılın büyük isimlerin eserlerinin ne bu iki kitapta ne de Karamanlıca yayınların herhangi birinde yer almaması ilginçtir. Öte yandan, bu iki notalı yapıtta temsil edilen onsekizinci yüzyıl bestekârlarının büyük çoğunluğu bu yüzyılın son çeyreğinde faal olmuş bestekârlardır. Bunların çoğu da müzisyen/bestekâr Sultan III. Selim'in (saltanatı 1789-1807) musahibi veya onun himayesindeydiler.

Yaşayan bestekârların
Evterpi
ve
Pandora
'daki parçaları genellikle
şarkı
yken, Tanburi Mustafa Çavuş'un az sayıdaki
şarkı
sı dışında, ondokuzuncu yüzyıl öncesi bestekârların eserleri çoğunlukla
beste
ve
semai
dir. Bu iki eserde onsekizinci yüzyıl öncesine ait parçaların azlığı da çarpıcıdır doğrusu. "En eski" üç parça Abdülkadir Meragi'ye atfedilen iki
semai
ve "Hintliler"e atfedilen bir diğer semaidir. Bunların üçü de hem
Evterpi
'de hem de
Pandora

’da mevcuttur. Daha sonraya ait ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı/Türk güfte mecmuaları ve özellikle Haşim Bey’inkiyle karşılaştırılınca,
Evterp
i ve
Pandora
’daki eserlerin kronolojik dağılımının tipik olmadığı anlaşılır. Ne var ki, bu iki mecmuadaki eserlerin sayıca azlığı göz önüne alındığında, bu iki Karamanlıca yayının içeriklerini 1830 ve 1840’larda icra edilmekte olan Türk musıkisi repertuvarını sadık bir biçimde temsil ettiklerini ileri sürmek de doğru olmayabilir.
Evterpi
’de bestekârını teşhis edebildiğimiz ve bu kitabın yayımlandığı yıl hayatta olan bestekârlara ait olan 40 adet eserden 11’i
İsmail Dede
Efendi’nin
(1778-1846) bestesidir. Bu çok yüksek oran (11/40 = % 27.5), belki de geleneksel Türk müziği bestekârlarının en büyüğü olan Dede Efendi’nin, ölümünden 15 yıl önce dahi çoktan yerleşmiş bir ünü olduğunu ve muhtemelen zamanının en önde gelen bestekârı olarak tanındığını açıkça gösterir. Dede Efendi’nin
Evterpi
’nin yayımlandığı yıl olan 1830 yılından önce yaptığı kesin olan bestelerinin listesi aşağıdadır:
1) Rast
Beste
, Usul: Çenber, “Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür hûn eder”.
2) Rast
Şarkı
, Usul: Düyek, “Üftadenim ey bîvefa”.
3) Rast
Nakış Yürük Semaî
, Usul: Yürük Semaî, “Oynar yürek terennüm-ü çeng ü çengâneden”.
4) Sabâ
Şarkı
, Usul: Düyek, “Gûş eyle gel bülbülleri”.
5) Uşşak
Şarkı

, Usul: Ağır Aksak, “Pür ateşim açtırma sakın ağzım zinhar”.

6) Hicaz

Şarkı

, Usul: Düyek, “Çoktur gönülde dağ-ı melâlim”.

7) Bûselik

Şarkı

, Usul: Aksak Semaî, “Zülfündedir benim baht-ı siyahım”.

8) Şehnaz Bûselik

Şarkı

, Usul: Düyek, “Ben müptelâ oldum sana”.

9) Evcârâ

Şarkı

, Usul: Aksak Semaî, “Hüsnüne mail gönül ezelden”.

10) Şedaraban

Şarkı

, Usul: Düyek, “Gözümden gönlümden hayali gitmez”.

11) Nühüft

Şarkı

, Usul: Aksak Semaî, “Bend oldu dil bir şûh-ı cihane”.

Dede Efendi’nin eserlerinin yaygınlığı konusunda keza

Pandora

’da da durum aynıdır. Bu kitap yayınlandığında Dede Efendi yeni vefat etmişti. Bestecisini teşhis edebildiğimiz 79 eserin 25’inin bestecisi o sırada hayatta değildi. İşte bu 25 eserin 10 tanesi İsmail Dede Efendi’ye aittir. Dede Efendi’yle aşağı yukarı aynı kuşağa ait fakat daha az tanınmış olan bestekârlar da

Evterpi

’de temsil ediliyorlar. Örneğin, Kemanî Rıza Efendi’nin (ö. 1852)

Evterpi

’de altı bestesi vardır. Tanburî Numan Ağa’nın (ö. 1834) altı, Şakir Ağa’nın (1779-1840) da beş eserinin notası veriliyor.

Evterpi,

Sultan II. Mahmud’un (saltanatı 1808-1839) bestesi olan üç şarkıyı da içeriyor.

Evterpi

’de bestecisini kesin olarak saptayabildiğimiz 40 eserin büyük çoğunluğu altı çağdaş bestekâra aittir.

Pandora
ise, daha geniş bir bestekâr yelpazesine sahiptir, ancak çağdaş olanlar yine çoğunluktadır.

Evterpi
, bize ayrıca oldukça genç yaştaki, ve büyük bir olasılıkla İstanbul'daki müzik dünyasına o sıralarda yeni girmiş iki bestekârın bazı eserlerinin besteleniş tarihlerine dair de ipuçları sağlamaktadır. Bu genç bestecilerden birisi

Kazasker

Mustafa İzzet Efendi'dir
(1801-1876). Mustafa İzzet Efendi'nin 1830 yılında yayınlanan

Evterpi
'de bir şarkısının bulunması, bestelerinin daha 28 yaşındayken İstanbul'daki çeşitli müzik çevrelerine yayıldığını ve kabul gördüğünü gösteriyor. Bu

şarkı
(Eviç makamında ve Aksak usulünde, "Bir sebeple gücenmişsin sen bana" güfteli şarkı) onun en tanınmış bestelerinden birisidir ve bugün dahi sık sık icra edilmektedir. Bu şarkının

1829 yılından

önce
bestelendiğini, Mustafa İzzet Efendi'in bu tarihte hac için Mekke'ye gittiğini ve bir süre dönmediğini de bildiğimiz için, artık kesin olarak söyleyebiliyoruz.

Dönemin bir diğer genç bestekârı olan

Dellâlzade İsmail Efendi
(1797-1869), İsmail Dede Efendi'nin öğrencisidir. Yukarıda sözünü ettiğimiz Mustafa İzzet Efendi'yle birlikte,

Evterpi
'de bir bestesinin notası (Müstear makamında bir

Nakış Yürük Semaî
, güftesi "Sana dil mâh-ı tâbânım yakıştı") yayınlanmış olan en genç bestekârlardan biridir. Bu nedenle, onun da 1830'ların başının İstanbul'unda müzik dünyasında iyi tanındığını, eserlerinin okunup çalındığını varsaymak durumundayız. Dellâlzade'nin

Evterpi
'deki bu Yürük semaîsi Rauf Yekta Bey tarafından 1925'te Batı notasıyla yazılmış ve Darülelhan Külliyatı içinde yayımlanmıştır. Bu eser bugün de

klâsik Müstear Fasıl’ın bellibaşlı parçalarından birisi olarak hâlâ icra edilmektedir. Onaltı yıl sonra yayımlanan Pandora’da ise, Dellâlzade’nin Evterpi’de bulunan Müstear Yürük Semaî’sinin yanı sıra Arazbâr Bûselik ve Eviç Bûselik makamında iki de şarkısının notası yayınlanmıştır.

Diğer yandan, Armonia’da (1848) 1840’lı yılların bir başka “genç” bestekârının, Zekâi Dede’nin (1824-1897) birkaç bestesinin besteleniş tarihi hakkında benzer ipuçları buluyoruz. Armonia’nın 14-15. sayfalarında Zekâi Dede’nin bir eserinin notası veriliyor: Hisar Bûselik Beste, Usul: Çenber, “Zahm-ı sinem hançer-i zerkâr bilmez kim bilir”. Rauf Yekta Bey, hocası Zekâi Dede’nin biyografisinde, onun İstanbul’dan Kahire’ye gitmek üzere 1846 yılında ayrıldığını[9] ve Kahire’de altı yıl kaldığını anlatır. İsmail Dede Efendi’nin bir başka öğrencisi olan Zekâi’nin, oldukça genç sayılacak bir yaşta hocası Dede Efendi sayesinde yukarıda sözünü ettiğimiz Dellâlzade İsmail Efendi’nin de aralarında bulunduğu önemli bir müzisyen, müzik hocası ve bestekâr çevresine girdiğini de biliyoruz. Böylece kısa zamanda bestelerini sunup yayabileceği uygun bir çevre bulmuş oldu. Daha yirmili yaşlarındayken Zekâi Dede belli olgunlukta bir bestekâr olarak görülüyordu ve yapıtları İstanbul’un müzik çevrelerinde kulaktan kulağa dolaşmaktaydı. Onun Armonia’da verilen eserinin bizlere asıl söylediği de budur.

Bu nedenle 1846 yılını Zekâi Dede’nin bu Hisar Bûselik bestesi için bir

terminus ad quem olarak kabul etmeliyiz. Yani bu eser bu tarihten sonra bestelenmiş olamaz. Bu noktada, şu varsayımı da ortaya atabiliriz; Zekâi Dede’nin aynı Fasıl’ın bir parçası olan Hisar Bûselik makamındaki diğer yapıtları (bir diğer Beste ve biri Aksak, öteki Yürük iki Semaî) da 1846 yılından önce bestelenmiş olabilir. Ancak, bu varsayımı doğrulayacak belgelere sahip değiliz.

En çok sayıda nota içeren yayın olan Mousikon Apanthisma (1872) da aynı kronolojik ve tarihsel kaygılarla taranabilir ve bazı besteleri takriben de olsa tarihlendirme yoluna gidilebilir. Örneğin, bu derlemede, 1872 yılında henüz hayatta olduğunundan emin olduğumuz Hacı Arif Bey’in 11, Nikoğos Ağa’nın sekiz, Rıf’at Bey’in altı, Lâtif Ağa ve Şivelioğlu Yorgaki’nin de beşer adet eserinin notası bulunuyor. Dolayısıyla, Mousikon Apanthisma’da yer alan bu eserlerin 1870’ten sonra bestelenmiş olmaları da pek zayıf bir ihtimaldir. Sözünü ettiğimiz bu besteciler hakkında gerçekten anlamlı biyografik ve müzikolojik araştırmalar yapılacağı zaman, eserlerini kesin bir biçimde tarihlendirmek elbette önemli olacaktır.

Evterpi ya da Pandora’da yer alan bazı eserler, Türk musıkisinin birtakım özensiz biyografik kaynaklarında (özellikle de Yılmaz Öztuna’nın “Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi”nde) sık sık yapılmış kronoloji yanlışlarını düzeltmek için de yardımcı olabilirler. Örneğin, 1846 yılında yayınlanan Pandora’da Markar Ağa’nın üç şarkısı bulunuyor. Bundan bu Ermeni müzisyenin 1840’lı yılların başında, Pandora gibi epey sınırlı bir alanı olan bir güfte koleksiyonunda üç bestesi yer alacak kadar iyi tanınıyor olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Öte yandan, Markar Ağa hakkında, Zekâi Dede’ninkine benzer biçimde sıradışı bir

müzikal yeteneğe ve erken gelişmişliğe sahip olduğunu gösteren destekleyici ve anlamlı başka biyografik bilgimiz yok. Bu nedenle Markar Ağa'nın, Türk musıkisinin bu sıkça kullanılan ansiklopedik kaynağının verdiği 1880 gibi çok geç bir tarihte öldüğünü ileri sürmek olanaksız görünüyor.

Bu kaynakta verilen biyografik bilgilerin ve kronolojinin her zaman büyük bir kuşkuyla karşılanması gerektiğini biliyoruz. 1848'de yayınlanan Kithara'da doğum tarihi bu ansiklopedik kaynak tarafından [10] 1831 yılı olarak verilen Hacı Faik Bey'in bir şarkısı var. Dolayısıyla Hacı Faik Bey'in Öztuna'nın verdiği doğum ve ölüm tarihleri de daha ciddî bir biçimde teyite muhtaçtır.

Aynı yorumlar 1830 yılındaki Evterpi'de birer şarkısı bulunan ve Türk musıkisine dair aynı ansiklopedide ölüm tarihleri sırasıyla 1880 ve 1890 olarak gösterilen Osmanlı/Türk müziğinin iki Rum bestekârı, Şivelioğlu Yorgaki ve Usta Yani için de yapılabilir. Bu ölüm tarihleri bizce büyük bir ihtimalle gerçek dışıdır, çünkü bu tarihlerde vefat etmiş iki bestecinin daha 1830 yılındaki bir müzik derlemesine bestelerini dahil ettirecek kadar tanınmış olmalarına pek ihtimal verilemez. Bütün Karamanlıca müzik yayınları daha sıkı bir karşılaştırmalı incelemeye tabi tutulurlarsa, bu tür tarihsel ve kronolojik yanlışların literatürden ayıklanması için çok yararlı olurlar.

## Sonuç (Araştırma Gündemi)

Karamanlıca müzik yayınları bizzat kendileri için değil, Osmanlı/Türk müziği tarihine ışık tutmada bize yardımcı oldukları için dikkatimizi çekti. Öte yandan, şimdiye kadar bilinmeyen Karamanlıca yayınların bundan sonra keşfedilmeleri de pekâlâ mümkündür.

Gelecekteki araştırmacıların kanımızca atmaları gereken ilk adım Karamanlıca yayınlardaki bütün notaların yeni-bizantin notadan bugün kullandığımız porteli notaya ayrıntılı bir transkripsiyonun yapılması olmalıdır. Bu kolay bir iş değildir. Gerçekten de bu yayınlarda her türden binlerce müzik eserinin notası mevcuttur ve bu

eserlerin yarısından fazlası Türkçe güfteli eserlerdir.

Evterpi ve Pandora örneklerinde yakından gördüğümüz gibi, bu eserlerin çoğu kitabın yayınlandığı tarihte hayatta olan bestekârlara aittir. “yeni-bizantin” notaların transkripsiyonları bize, bu nedenle, bu yapıtların yaratılmalarından hemen sonra nasıl icra edildikleri konusunda çok önemli ipuçları verecektir. Bu notalar kronolojik olarak kaynağa yani besteciye daha yakın oldukları için yapılacak bir transkripsiyon, bize o eserin orijinaline daha yakın bir versiyonunu veriyor olacaktır.

Osmanlı/Türk müzik evreninde müzik eğitimi ve repertuvarın aktarımı genellikle sözlü olarak, teke tek, ustadan çırağa ve meşk adı verilen yöntemle yapılırdı[11]. Bunun bireysel müzisyene ve icracıya sağladığı göreli icra özgürlüğü de bu eserlerin zaman içinde bir ölçüde değiştirilip dönüştürülmesine yol açardı. Karamanlıca yayınlarda bulunan bazı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin porte’li Batı notasıyla ikinci kez yazıya dökülmesi ise ancak yarım yüzyıl sonra, ondokuzuncu yüzyılın bitiminde ve yirminci yüzyıl başlarında mümkün oldu.

İki yazım arasındaki karşılaştırma, ondokuzuncu yüzyıl boyunca eserlerin sözlü aktarım sırasında geçirdiği dönüşüm ve değişim sürecinin[12] ayrıntılarını anlamamızı sağlayabilir. Ayrıca, burada ayrıntılı olarak incelemediğimiz Mousikon Apanthisma (1856, 1872), Kallifonos Seirin (1859) ve Asias Lyra (1908) gibi kapsamlı derlemeler pek çok eserin bestekârının adını da verir. Dolayısıyla da bu eserlerin çoğunun kesin bir biçimde tarihlendirilmeleri için önemli ipuçları sağlar.

Yalnızca güftesi Türkçe olanların değil, güftesi Rumca olan notaların da transkripsiyonu gerekiyor, çünkü bunlar da Bizans ve Rum kilise müziği ile geleneksel Osmanlı/Türk müziği icraları arasındaki karşılıklı etkileşimin karanlık noktalarına ışık tutabilir. Örneğin, Rumca notalı eserlerin çoğuna (ki bunlardan bazıları açıkça kilise ilâhileridir)

Beste

,

Şarkı

gibi Türkçe başlıklar verilmiştir. Bazıları hatta

Makam

ve

Usul

adları taşırlar. Güftesi Rumca olan bir kısım

beste

ve

Semaîler

de Türkçe terennüm sözcükleri ve heceleri (canım, mirim, dirta, tenenen, yalelel vs.) içerirler.

Pandora-I

’deki (1843) 71 parçanın

tamamı

ve

Armonia

’dakilerin (1848) bir kısmı böyledir. Öbür Karamanlıca yayınlardaki pek çok eser de “Yabancı (örn. Osmanlı/Türk) nağmelerle” ya da “Avrupalı nağmelerle” şeklinde niteleniyorlar. Yani burada birçok Türkçe esere Grekçe güfteler adapte edilmişti.

Karamanlıca yayınlarda karşılıklı kültürel ve müzikal etkileşimin başka izlerini de bulmak mümkün. Örneğin,

Armonia

’da “Gazeller” başlığı altında (s. 161-162) sekiz adet gazel metni veriliyor. Kaldı ki

Armonia

kitabının alt başlığı “Rumca ve Türkçe parçalar” olarak belirtilmiş. 1848 baskısı

Kithara

’nın da alt başlığı “Grek ve Osmanlı parçaları” olarak veriliyor. 1849 yılında yayınlanan *I Orea Melpomeni*’nin 63 ve 64. sayfalarında “Osmanlı Mânileri” başlığı altında dokuz adet mâni metni veriliyor. Keza, 1848 tarihli *Kithara*’da da (s. 31-32) sekiz adet mâni metni var. 1847’de Atina’da basılan *Kalliopi*’de ise 12 adet “Türkçe şarkı” güftesi var.

Bu yeni-bizantin notayla yazılmış Rumca güfteli eserlerin transkripsiyonu, bunların Türkçe bestelerin birer adaptasyonu mu oldukları ya da bunun tersinin mi geçerli olduğu konusuna olduğu kadar herhalde İstanbul’daki çeşitli müzikal çevrelerin yüzyıllar boyu karşılıklı etkileşimlerine de ışık tutabilir.

İlginçtir, *Mousikon Apanthisma* (1856, 1872) Osmanlı/Türk müzik geleneğinde uzun süredir artık varolmayan bir müzik formu olan sözlü/terennümlü bazı peşrevler içeriyor. Örneğin, Abdülkadir Meragi *Câmiü’l-Elhân*’da böyle bir beste formu tanımlıyor[13].

Diğer yandan, Osmanlı şehirlerindeki Yahudi cemaatlerinin onyedi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda Hazret- i Davud’un bazı Mezmurlarını veya başka herhangi bir İbranice dinî metni klâsik Osmanlı repertuvarının sözlü veya enstrümantal parçalarına giydirdiklerini ve sinagoglarda ibadet sırasında bu İbranice güfteli Osmanlı bestelerini terennüm ettiklerini[14] biliyoruz. Bu türden eserlere müzikoloji literatüründe *contrafacta* adı veriliyor[15]. Karamanlıca mecmualardaki bu sözlü veya terennümlü peşrevlerin Rum Ortodoks cemaati içinde geçmiş yüzyıllardan arta kalmış bir müzikal formun son kalıntıları mı oldukları, yoksa hahamların ve sinagoglardaki “kantor”ların olağan müzik pratiklerinin Rum Ortodoks Kilisesi’nin

psaltis
leri tarafından taklit mi edilmiş oldukları bu transkripsiyonların yapılmasıyla ortaya çıkacak bilgilerin en az ilginci değildir elbette.

Bibliyografya

Robert Anhegger (1980), “Hurufumuz Yunanca, Ein Beitrag zur Kenntnis der Karamanisch-Türkischen Litteratur”,
Anatolica
, VII, Leiden, 1979-80, s.157-202.

Robert Anhegger (1984), “Karamanlı Türkçesi”,
Tarih ve Toplum
, 4, s.242.

Hüseyin Sadettin Arel (1969),
Türk Musıkisi Kimindir
, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınevi.

Evangelia Balta (1987a),
Karamanlidika: Additions (1584-1900) - Bibliographie Analytique,
Atina, Centre d’Etudes d’Asie Mineure.

Evangelia Balta (1987b),
Karamanlidika: Vingtiéme Siécle - Bibliographie Analytique,
Atina, Centre d’Etudes d’Asie Mineure.

Evangelia Balta (1989), “Karamanlıca (Karamanlidika) Basılı Eserler”,
Tarih ve Toplum
, 62, s.57-59.

Evangelia Balta (1992), “Karamanlidika: Nouvelles Additions et Compléments
”
, Atina,
Bulletin du Centre d’Etudes d’Asie Mineure
, VIII, 1990-91, s. 143-169.

Evangelia Balta (1997),
Karamanlidika: Nouvelles Additions et Compléments-I
, Atina, Centre d’Etudes d’Asie Mineure.

Evangelia Balta (2003), “Gerçi Rum isek de Rumca bilmez Türkçe söyleriz; the Adventure of an Identity in the tryptich: Vatan, Religion and Language”,
Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi
, 8, İstanbul, s. 25-44.

Cem Behar (1987), Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Cem Behar (1998, 2003) Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Rudolf Maria Brandl (1989), “Konstantinopolitanische Makamen des 19. Jahrhunderts in Neumen: Die Musik der Fanarioten”, in Maqam, Raga, Zeilenmelodik: Konzeptionen und Prinzipen der Musikproduktion (yay. Jürgen Elsner), Nationalkomitee DDR des International Council for Traditional Music, Berlin, s. 156-169.

Chrysanthou tou ek Madyton (1977), Theoretikon Mega tes Mousikes, Tergeste (Trieste), 1832 (Reprint: Ekdoseis Kultura, Athens).

Theodorou Paraschou Fokaeos (1977), Pandora, İstanbul, A’ 1843, B’ 1846 (Reprint: Ekdoseis Kultura, Athens).

Turgut Kut (1987) “Evangelinos Misailidis Efendi”, Tarih ve Toplum, 48, s. 22-26.

Eugenia Popescu-Judetz & Adriana Ababi Sirli (2000), Sources of 18th Century Music-Panayiotes Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos’ comparative treatises on secular music, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Sévérien Salaville & Eugène Dalleggio (1958, 1966, 1974) Karamanlidika: Bibliographie Analytique d’Ouvrages en Langue Turque Imprimés en Caractères Grecs, Atina, I (1958), II (1966), III (1974).

Edwin Seroussi (1990), “The Turkish Makam in the Musical Culture of the Ottoman Jews: Sources and Examples”, Israel Studies in Musicology, Vol. 5, s. 43-68.

Pinelopi Stathis (1989), “Karamanlıca Kaynakça”, Tarih ve Toplum, 62, s. 59-60.

Andreas Tietze & Joseph Yahalom (1995), Ottoman Melodies - Hebrew Hymns; A 16th century Cross-Cultural Adventure, Budapeşte, Akademiai Kiado.

Egon Wellesz (1962), A History of Byzantine Music and Hymnography, (second ed.), Oxford, Oxford University Press.

Owen Wright (1988), “Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire”, Musica Asiatica - 5 (edited by R. Widdess), Cambridge, Cambridge University Press, s. 1-109.

Owen Wright (1992), Songs Words Without: A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors, SOAS (Musicological Series, vol. 3,) London.

Rauf Yekta Bey (1902), Esâtiz-i Elhan (cüz 1: Hoca Zekâi Dede Efendi), İstanbul, Mahmud Bey Matbaası.

KARAMANLICA MÜZİK YAYINLARI LİSTESİ

| *İsim* | *Tarih* | *Yer* | *Nota* | *Sayfa* | *Türkçe Eser* |
|---|---|---|---|---|---|
| 1) *Evterpi* | 1830 | İst. (Galata) | Var | 259 | 89 |
| 2) *Ermineia* | 1843 | İst. (Fener) | Var | 85 | |
| 3) *Pandora-II* | 1846 | İstanbul | Var | 243 | 95 |
| 4) *Kalliopi* | 1847 | Atina | Yok | 160 | 12 |
| 5) *Epanthusa* | 1847 | İstanbul | Yok | 96 | |
| 6) *Armonia* | 1848 | İstanbul | Var | 172 | 14 |
| 7) *Kithara* | 1848 | İstanbul | Yok | 32 | 14 |
| 8) *Orea Melpomeni* | 1849 | İstanbul | Yok | 64 | 8 |
| 9) *Nea Erotika Asmata* | 1850 | İzmir | Yok | | |
| 10) *I Ekho tis Konstantinupolis* | 1853 | İstanbul | Yok | 32 | 7 |
| 11) *I Terpsikhori* | 1853 | Atina | Yok | 192 | |
| 12) *O Bulgaro-Fanariotis* | 1853 | İstanbul | Yok | 32 | 5 |
| 13) *Mousikon Apanthisma* | 1856 (1872) | İstanbul | Var | 307 | 171 |
| 14) *Kallifonos Seirin* | 1859 (1888) | İstanbul | Var | 255 | |
| 15) *Ta Apotelesmata to Syrmou* | 1860 | İstanbul | Yok | 32 | 4 |
| 16) *Maniodis Eros* | 1862 | Atina | Yok | 32 | |
| 17) *I Lesbia Sappho* | 1870 | Atina | Var | 352 | 25 |
| 18) *Methodiki Didaskalia* | 1881 | İstanbul | Var | | |
| 19) *O Skandalodis Eros* | 1882 | Patras | Yok | 32 | |
| 20) *Anadolu Türküleri* | 1896 | İstanbul | Yok | | |
| 21) *Asias Lyra* | 1908 | Atina | Var | 60 | 17 |
| 22) *Âşık Garip* | 1914 | İstanbul | Yok | 48 | 1 |

# IV- GELENEK VE “MODERNLEŞME”

# Ziya Gökalp ve Türk Musıkisinde

# Modernleşme/Sentez Arayışları

Ziya Gökalp (1876-1924) müzisyen ya da müzikolog değildi. Böyle bir iddiası da yoktu zaten. Bu konuda yazdıklarına bir asırlık bir mesafeden baktığımızda müzikten az çok anladığını dahi söylemek zor. Bu konuya ilişkin yazdıklarında da göreceğimiz gibi, çok sayıda bilgi, yorum ve değerlendirme hataları var.

Ancak, Ziya Gökalp’ın bir doktrin adamı, bir ideolog olarak ağırlığı ve Gökalpçi fikirlerin Cumhuriyet’in resmî ideolojisinin (ve bu arada Cumhuriyet’in ilk elli yılının kültür ve müzik politikalarının) oluşmasında oynadığı stratejik rol göz önüne alınınrsa Türk musıkisi konusunda yazdıklarına bir ülkü, bir tür siyasi program olarak bakmamak mümkün değil. Ziya Gökalp’ın müzik konusundaki görüş ve önerileri gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk elli yılının resmî müzik politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiştir. Gökalp’ın Osmanlı musıkisinin geçmişi ve Türkiye’deki geleceği hakkındaki görüşlerini Yeni Mecmua’da yayınlanan “Bedii [Estetik] Türkçülük”[1] başlıklı bir makalesinde ve Türkçülüğün Esasları kitabının “Millî Musıki” bölümünde[2] bulabiliyoruz.

Ziya Gökalp’a göre, bugün geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi olarak adlandırdığımız aşağı yukarı dört asırlık bildiğimiz şehirli müzik geleneği esas itibarıyla Türk değildir. Ziya Gökalp’a göre bu müzik Eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Özetle yabancı ve gayri millîdir. Gerçekten Türk olan (ve Gökalp’ın kavramsal tasnifine göre Türk hars’ının bir parçası olan) yalnız ve yalnız halk türküleridir. Türk ruhunu sadece onlar içerir ve yansıtır. Ne var ki, bu halk türkülerinin hiçbiri de gerçekten muasır değildir. Çağdaşlığı ise artık Şark’ta değil, ancak Garp müziğinin tekniğinde ve armonisinde bulmak mümkündür.

Çağdaşlık ve millîlik çizgilerini böylece keskin bir şekilde çizen Gökalp’in çağdaş bir Türk müziği için öngördüğü sentez programı bu

noktadan hareket eder:

“Bugün işte şu üç musıkinin karşısındayız: Şark musıkisi, Garp musıkisi, halk musıkisi.

Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musıkisinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk musıkisi harsımızın, Garp musıkisi de yeni medeniyetimizin musıkileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî musıkimiz memleketimizdeki halk musıkisiyle Garp musıkisinin imtizacından [bir araya gelip karışmasından] doğacaktır. Halk musıkimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musıkisi usûlünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir musıkiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek [yerine getirecek] olanlar arasında Türk Ocaklarının musıki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musıki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikârlarımıza aittir.”[3]

Ziya Gökalp’ın musıkiyle ilgili fikirleri ve programı

Türkçülüğün

Esasları

kitabında yer alan “Millî Musıki” başlığı altında iki yoğun sayfaya sığıyor. Gökalp’a göre Türkiye’nin Millî Musıkisi (Halk Türküleri + Garp Armonisi) formülünden doğacaktır. Başka hiçbir bileşim, hiçbir arayış çağdaş bir millî musıki oluşturulmasına izin vermez. Gökalp’in bu sentez anlayışına

basit sentez

diyebiliriz. Bu anlayış Türk Ocakları ve daha sonra Halkevleri aracılığıyla Cumhuriyet’in ilk elli yılının müzik politikalarının egemen görüşü haline gelecektir.

Gökalp burada Doğu Avrupa’da (Çekoslovakya, Macaristan, özellikle de Rusya’da) ondokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren filizlenen “ulusal müzik” akımlarından esinlenmiş, bunlardan türettiği Türk müziğinde “çağdaşlaşma” formülünü de olabildiğince basit ve katı bir biçimde dile getirmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren Rusya’da Borodin, Rimski-Korsakof, Mussorgski, Balakirev ve Cesar Cui’den oluşan “Rus beşleri” grubunun karşılığı olarak –ama onlardan neredeyse bir yüzyıl sonra– Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar’dan oluşan topluluğa “Türk beşleri” adının yakıştırılması da Gökalp’çı ve ironik bir tecellidir.

Filhakika, Gökalp’tan önce onunkinden daha da basit bir müzik sentezi anlayışı da varolmuş olabilir. Örneğin, Necip Asım [Yazıksız], Türk Yurdu dergisinde 1918 yılında yayımlanmış “Dilimiz, Musıkimiz” adlı bir makalesinde mutlaka Anadolu halk şarkı ve türkülerini toplamak ve bunlardan hareketle millî operalar, senfoniler ve oratoryolar yaratmak gerektiğini ateşli bir biçimde savunur ve, sonuç olarak “Ondan sonra, millî bir musıki ibdaı [ortaya koyma] hususundaki muvaffakiyetleri [başarıları] herkesin müsellemi olan Macarlar gibi, biz de millî bir musıki vücuda getirmek için Macaristan’dan bir musıki âlimi getirmek, bu külliyatı ona tevdi etmek gerekir”[4] diye ekler.

Ziya Gökalp’ın önerdiği sentez elbette ki Necip Asım’ınkinden bir nebze ileridedir. Gökalp hiç değilse çağdaş bir millî musıki çıkarmak görevini Türk müzisyenlere tevdi ediyordu. Ne var ki, Türkiye Cumhuriyeti için önerdikleri müzik programı esas itibarıyla aynıdır ve geleneksel Osmanlı/Türk müziğine ve Türkiye’de müziğin geleceğine bakışlarındaki müsteşrik (Orientalist) ve yabancılaştırıcı zihniyet ortaktır. Türkiye’de müziğin gelecekte izlemesi gereken istikamete dair daha ince ve daha esnek bir müzik sentezi anlayışına dayanan müzik politikaları Cumhuriyet’in ilk on yılında Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yekta Bey, Mahmut Ragıp Gazimihâl ve daha başkaları tarafından da ortaya konacaktır. Gerçi, bu görüşlerin teşvikiyle yapılan 1920’li ve 30’lu yıllardaki Anadolu’nun çeşitli yörelerinden halk türküleri derleme çalışmalarının ve bunları izleyen çeşitli yayınların olumlu yanlarını da görmemek elde değil.

Ne var ki, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk elli yılının kültür ve müzik politikalarında iktidarın hâkim kılacağı görüş sistematik olarak Gökalp’ınki olacaktır. Gerek “millî musıki” politikası önerileri ve müziklerin “ilerici” veya “gerici” diye sınıflandırılması, gerekse 1930’lu yıllarda bir “Musıki inkılâbı” yapılmasına ilişkin girişimler esas itibarıyla hep Gökalpçı görüşlerden mülhemdir[5].

Aslında bu Gökalpçı millî müzik politikası Ziya Gökalp’ın en genel sosyolojik düzeyde yaptığı “hars/medeniyet” ayırımının müzik alanına yansımasından ibarettir. Müzikte “çağdaş uygarlık seviyesine” erişmenin temellerini de bu ayırıma dayandırır. Bu konuda yazdıkları son derece açıktır:

“Memleketimizde bunlardan başka yanyana yaşayan iki musıki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musıkisi, diğeri Farabî tarafından Bizans’tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı musıkisidir. Türk musıkisi ilham ile vücude gelmiş [ortaya çıkmış], taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı musıkisi ise taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise medeniyetimizin musıkisidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğer millete geçen mefhumların [kavramların] ve tekniklerin mecmuudur [toplamıdır]. Hars ise hem usulle yapılamayan hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır...”*

Yani, hars bir milletin özüne, ruhuna, benliğine; medeniyet ise bunların geçici olarak büründüğü kaba tekabül ediyor. Biri özdür, diğeri de biçim. Öz ise, hangi biçime bürünürse bürünsün, elbette ki nitelik değiştirmez. Bu ayırım katı bir biçimde musıki alanına uygulandığı zaman, yani Türk milletinin – tıpkı gömlek değiştirir gibi– medeniyet değiştirdiğinde ne sonuca varılacağı son derece açık. Eski Osmanlı “biçim” kolayca ifraz edilecek, yerine aynı kolaylıkla Batı müziği armonisinin gömleği giyilebilecektir. Bu arada Ziya Gökalp Osmanlı musıkisini Türk saymadığını, onu “...Farabî tarafından Bizans’tan tercüme ve iktibas edilen ...taklit vasıtasıyla hariçten alınmış...” bir musıki olarak gördüğünü açıkça ifade ediyor.

Ziya Gökalp’ın bu görüşü şiddetli polemiklere kaynaklık edecek, Türkiye’de müzik alanında “millîliğin” hangi noktada aranması ve bulunması gerektiği uzun yıllar boyunca tartışma konusu olacaktır. Gökalp’ın bu görüşlerine ilk kapsamlı cevap Rauf Yekta Bey’den gelmiştir.

Rauf Yekta Bey geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin aslında bir tek müzik olduğunu öne sürer. Türk müziğinin de gerek tarihsel gerekse teknik açılardan birbirinden ayırt edilmemesi gereken “avama” hitap eden spontane bir Halk müziği kanadı ile daha ince ve rafine bir zevke hitap eden bir “havass” kanadı bulunduğunu öne sürer. Rauf Yekta’ya göre esas itibarıyla bir tek Türk musıkisi vardır, bunun iki kanadı da aynı teorik ses sistemine tâbıdirler ve Türk modernleşme süreci bu musıkinin hiçbir kanadını yok saymamalıdır.

Ziya Gökalp’ın klâsik Türk müziğini yabancı kökenli olduğu gerekçesine dayanarak tüm modernleştirme girişimlerinden dışlamaya çalışması ise, daha önce de belirttiğimiz gibi, hiçbir anlamlı tarihsel ya da teknik gerekçeye dayanmıyor[6]. Rauf Yekta Bey’in bu noktadaki kanıt ve argümanları kuşkusuz Ziya Gökalp’ınkilerden daha ikna edicidir[7]. Rauf Yekta’nın bu bakış açısı daha sonra, başta Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi olmak üzere birçok yandaş bulmuştur. 1975’te kurulan İstanbul Devlet Türk Musıkisi Konservatuvarı bu bakış açısının izlerini taşır, zira bu konservatuvar aynı çatı altında hem klâsik Türk müziği hem de Halk müziği öğretilecek bir yapıda kuruldu.

Müzikte biçim ve içerik ilişkilerini bu kadar basite indirgemesi ister istemez Ziya Gökalp’ı gerek teknik gerekse tarihsel yorumlarında bazı önemli çelişkilere ve yanlışlara itiyor[8]. Gökalp, Şark ya da Osmanlı musıkisinin soysuzluğunu, yabancılığını, gayri millî niteliğini belirtmek için özellikle teknik ve müzikolojik birtakım savlara başvuruyor. Öncelikle ve özellikle vurguladığı, “çeyrek sesler” meselesidir. Gökalp’a göre “çeyrek sesler”in varlığı Osmanlı musıkisinin Yunan ve Bizans kökenli olduğunu kanıtlamaya yetiyor:

“Şark musıkisine gelince, bu tamamiyle eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten [taraftan] armoniden hâlâ mahrum bulunuyordu. Farabî tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musıki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuştu...”*

“Çeyrek sesler” deyiminin içerdiği çarpıtmaya önce parmak basmak gerek. Türk musıkisinde “çeyrek ses” diye bir şey yoktur. Tam ve yarım seslerden farklı ses aralıkları vardır ki bunlar da hiçbir zaman bir sesin dörtte birine eşit değildir[9]. Eğer Gökalp’ın kastettiği tampere olmayan, Batı müziğindeki şekilde standardize edilmemiş ses aralıkları ise, o zaman bu aralıklar ya da benzerleri halk türkülerinde de vardır. Her ne ise, bu yanlış deyimin dilimize yerleşip Batı müziği yanlısı çevrelerde bir Türk müziğini küçümseme aracı olarak kullanılmasında en önemli etken, bu terimin Gökalpçı ideolojik çerçevedeki yeri olmuştur.

Ziya Gökalp’a göre Osmanlı musıkisinin gayri millîliği, millî olmayan bir tekniği, yani Yunan’dan ve Bizans’tan alınan “çeyrek sesleri” kullanmakta olmasından ileri geliyordu. Bu müziğe “Türk musıkisi” adı yakıştırılamaz. Gökalp’ın ona verdiği ad çok anlamlıdır: “Osmanlı ittihad-ı anâsır musıkisi”, yani Osmanlı’ya mahsus, özce Türk olmayan ve zaten artık geçmişte kalmış olan Osmanlı toplumunu oluşturan çeşitli unsurların ortak musıkisi.

Ne var ki, çağdaş Türk musıkisinin ruhunu teşkil edecek olan halk türkülerinde bile bu soysuz “çeyrek sesler” mevcut bulunduğuna göre, mantıklı ve tutarlı olmak gerekirse özgün ve gerçekten millî yeni bir müzik tekniğinin icadı gerekmez mi? Ancak, burada tutarlılık aramak gerekmiyor. Gökalp’a göre Batı’nın gayri millî ve Türk ruhuna tekabül etmeyen armonisiyle millî bir musıki pekâlâ yaratılabilecektir. Burada altı çizilmesi gereken, Türkiye’nin müzik geleceği için program çizmeye soyunan Gökalp’ın temel tercihlerinin teknik ya da müzikal nitelikte değil, esas olarak ideolojik ve siyasî olduğu gerçeğidir.

Müzikte kullanılan ses aralıklarının, ses sisteminin ya da tekniklerin tarihte hangi etkiler altında kalmış olduğuna bakıp ulusallık kanıtları aramak, Hüseyin Sadettin Arel’in ifadesiyle,“Türk Musikisi Kimindir?”[10] biçiminde uzun, anlamsız ve yanıltıcı tartışmalara yol açmıştır. Daha da ötesinde, hem müzik tekniğinin hem de ses sisteminin gayri millî olduğuna *a priori* olarak karar verilince, örneğin, Türk müziğinin “teksesli” olması durumunu Osmanlı’nın sosyal ve siyasal yapısına bağlayıp, oradan hareketle bazı müzikal ve tarihsel teoriler inşasına teşebbüs edenler dahi oldu. Teksesliliği

“feodalizme” çoksesliliği de “kapitalizme” bağlayanlar ve bu ilkel, mekanik ve dogmatik Marksizm türünü Gökalpçı ideolojinin yardımına çağıranlar da oldu.

Sonuç itibarıyla de Cumhuriyet döneminde klâsik Türk musıkisine sarılıp ona sahip çıkanlar Gökalpçı olmadılar. Dolayısıyla da Cumhuriyet’in ilk elli yılının müzik politikasının kilit noktalarını tutmuş olan bazı müfrit Gökalpçılar tarafından hem bu musıkinin kendisinin hem de yandaşlarının bir bütün olarak ‘gerici’ ya da ‘mürteci’ olarak damgalanmalarına şaşmamak gerek.

Esnek Sentez ve Mahmut Ragıp Gazimihâl

Halk müziğinin saflığı ve bekâreti, dolayısıyla da “millî ruhu” en yetkili biçimde temsil etme yeteneğine sahip olması, Batılı müzik teknik ve araçlarının olduğu gibi ithalinin kaçınılmaz bir gereklilik olduğu, müzik alanında ilerleme ve çağdaşlaşmanın, millî bir musıki oluşturulmasının ancak bu ikisinin bir araya gelmesiyle mümkün olabileceği... bu Gökalpçı temaların hepsini Mahmut Ragıp’ta bulabiliriz. Önemli bir müzikolog, müzik tarihçisi ve folklorcu olan Gazimihâl (1900-1961), esas itibarıyla katı Gökalpçı görüşlere aynen katılır, hatta bu sentez anlayışını Ziya Gökalp’tan önce geliştirdiğini iddia eder.

Gazimihâl, örneğin 24 Mart 1922 tarihli

Akşam

gazetesinde yayınlanan bir makalesinde millî musıkinin nasıl doğduğunu ve doğacağını şöyle ifade ediyor:

“Yeni nasiyonalistler...en evvel bâkir ruhları yeni teknik kalıplara dökmekle işe başlıyorlar ve muvaffakiyetleri şüphesiz pek büyük oluyor.”

İlkel fakat bâkir millî musıki ruhunu ileri tekniklerle techiz edip çağdaş millî musıkiyi yaratmak konusunda Ziya Gökalp ile fikir birliğini şöyle tescil ediyor Mahmut Ragıp:

“Kendi yazdıklarımı Gökalp’ın düşüncelerinden evvel getirişim onun benden fikir aldığını iddia maksadıyla değildir. Bilâkis, benim onun tesiri altında kalmadığımı göstermek içindir.”*

Rauf Yekta’nınkinin tam aksi bir tavırla Mahmut Ragıp, Gökalp’ın görüşlerine, onun musıki konusunda yaptığı büyük hatalara rağmen katıldığını açıkça belirtir:

“Gökalp gibi âlimlerimiz, musıkişinas olmamak yüzünden sık sık musıki hataları yapmışlar ise de, bizce muhterem olan cihet, onların cesaret-i medeniyeleri ve esas içtihatlarıdır

[görüşleridir].”[11]

Nitekim de Mahmut Ragıp 1920’li yıllarda yayımlanan birçok makale ve kitabında açıkça Gökalp’ın müzik konusundaki bilgi eksiklerini kapatmayı amaçlar. Gazimihâl’in müzikoloji ve folklor araştırma ve derlemelerinin büyük bir bölümü esas olarak Türk halk ezgilerinin Orta Asya kökenli olduklarını, yabancı etkiler altında kalmadıklarını ve dolayısıyla Türk millî ruhunun en saf müzikal ifadesi olduklarını savunmaya yöneliktir. 1928’de yayımlanan Anadolu Türküleri ve Musıki İstikbalimiz kitabının başlığı da gerçekten Gökalp’ın programının veciz bir ifadesidir.

Mahmut Ragıp’ın çalışmaları bu çizgiler etrafında gelişir. Ancak, çağdaş bir müzik ‘sentez’ine varmak için izlenecek yol, kullanılacak malzeme konusunda Mahmut Ragıp, Ziya Gökalp’ın dogmatik halkçılığına oranla daha esnek ve eklektik bir yöntemi savunur. Örneğin, Gökalp’ın ölümü münasebetiyle Millî Mecmua’da yayımladığı bir makalede Anadolu halk ezgileri arasından en değerlilerinin seçilip armonileştirilmesinin ulusal musıkinin gelişmesi için tek yol olarak seçilip empoze edilmesinin yersiz bir kısıtlama olacağını savunur[12]. Mahmut Ragıp’a göre millî besteci elbette Batı tekniğini kullanmak zorundadır, ama melodik ilham kaynaklarını başka yerden de alabilmelidir. Musıkide milliyetçiliği Gökalp’ın yaptığı gibi böyle dar bir cendereye sokmanın ifrat olacağını söyler Gazimihâl:

“Binaenaleyh, yetişecek bestekârlarımıza halktan iktibası riayeti mecburi bir saha olarak değil, icabında kabil-i istifade bir yol olarak irae edebiliriz.”[13]

Mahmut Ragıp halk melodilerinin armonizasyonuna yapışıp kalmanın yeni bestecilerin ilham ufuklarını daraltabileceği korkusunu dile getiriyor ve “yeni esere millî kokunun münhasıran halka rücu ile zerkedilebileceğine” inanmıyor. Mahmut Ragıp, Necip Asım ya da Halil

Bedii gibi müfrit Gökalpçıların yalnızca halk nağmelerinden mülhem eserlerin millî sayılabileceği ve bunun dışındaki beste tecrübelerinin “millîlikle” asla bir ilgisi bulunamayacağı yolundaki görüşlerine her şeyden önce sanat eserleri yaratıcısının özgürlüğü adına karşı çıkar:

“Şahsî temayülleri, tefekkür tarzları, istidatları, içtimai terbiyeleri ile o kadar farklı olan insanları san’at gibi hür bir sahada kundaklı içtihatlara uymaya mecbur etmek, bunca ibda’ menbalarını tıkamak ve halkın göz ve kulaklarını çerçeveli san’at tezahürlerine sevkedip, haricindeki eserlere lâkaydi [ilgisizlik] ve istihfaf [hafife almak] muamelelerini celbettirmek [çekmek] ... başlangıç için fecidir.”[14]

Estetik yaratıcılık alanında özgürlüğün esas olduğunu vurgulayan takdire şayan bir aklıselim örneğidir bu. Gökalp’ın yaptığı gibi millî bestecilerin ilham kaynaklarını önceden sınırlamadığımız zaman ne olacaktır? Mahmut Ragıp bu konuda da şunları yazar:

“Elyevm [bugün] iki türlü millî musıkiye malik bulunuyoruz: 1. Anadolu musıkisi, 2. Şehirlere mahsus olan eski havass musıkisinin mâbâdı [devamı] olan (ince saz musıkisi)dir... her ikisi de millîdir çünkü millî hayatlarımızın ihtiyaçları ve nev’ilerinin eserleridirler, bizim ruhumuzdan doğmuşlardır.[15]”

Gazimihâl’in “ince saz musıkisi” diye adlandırdığı klâsik musıkiyi millî musıki öğelerinin dışına atmaması önemli bir gerçekçilik kıstasıdır. Ona göre “Türk ruhu”nun yarattığı her şey Türktür, ve gayri millîliğin kıstası sadece coğrafîdir. Şehir ve köy musıkisi ayırımını da yapmaz Gazimihâl. Gökalp’e oranla Türkiye’de geleceğin “millî musıki”sinin kökenlerini ve ufkunu genişlettiği, bu musıkinin kapsamını normatif bir bakışla önceden tayin etmediği, sanatçının yaratıcılığını da peşinen ipotek altına almadığı

için Mahmut Ragıp Gazimihâl'in bu sentez anlayışına “esnek sentez” ya da “geniş sentez” adını verebiliriz. Gelecekteki “millî beste ekolünün” yararlanabileceği kaynaklar hakkında da, daha liberal görünen bir bakış açısıyla şöyle yazıyor Mahmut Ragıp Gazimihâl:

“...şehirlerimiz ahalisi arasında itiyatları [alışkanlıkları] kuvvetle yaşayan musıkiler içinde de bu yolda melodi ritm ve şiveleri bulunabilir.”[16]

Aslında Mahmut Ragıp'ın sentez anlayışının ne derece esnek olabileceği de kuşku götürür. Görünüşe bakılırsa Gazimihâl klâsik Türk müziğinin de ulusal bir ürün olduğunu ve onun da Cumhuriyet'in yeni ulusal müziğin yaratılmasında bir öğe olarak kullanılması gerektiğini savunur.

Ancak Mahmut Ragıp'ın o dönem eserlerinin bütününe bakarsak Gökalp'ın tüm dogmatizmine bilimsel kılıf ve destekler yaratmaktan da geri kalmadığını görürüz. Örneğin, müzikte kullanılan bestecilik tekniklerini “ileri/geri” olarak sınıflandıran odur. Bu teknikleri Uzak Şark tekniği, Yakın Şark tekniği, ve Garp tekniği olarak üçe ayırır. Türklerin doğudan batıya gittikçe “ilerlemelerinin” ve medeniyet değiştirmelerinin bir sembolü olan bir müzikal sıralama tanımlıyor Mahmut Ragıp. Bu sıralama Türklerin müzikte “ilerlemesinin” kaçınılmazlığını vurgulayan hiyerarşidir aynı zamanda:

“Bu üç sınıf, musıkide üç tekâmül safhasının [ilerleme aşamasının] ifadesidir. Türkler de Asya'da iken, birinci sınıf teknik dahilinde eserlerini yazıyorlardı. Hind, İran, Arap medeniyetleriyle teması müteakip [temasından sonra] ise ikinci teknik dahilinde çalışmaya başladılar. Nihayet, Tanzimat'tan başlayıp henüz şuurunu [bilincini] bulmaya başlayan bir mektep kurmaya çalışıyoruz.”[17]

Ayrıca Gazimihâl Osmanlı şehirlerinin müzik geleneğinin teknik kökenlerinin Arap'tan ve Acem'den alındığından ve bu geleneğin “havassla” sınırlı kalıp “köylere, basit tabakalara inememiş olmasından”

uzun uzun söz eder. Özetle, “bâkir ruhları iptidai kalıplardan çıkararak yeni teknik kalıplara dökmek”, ve böylece “Garp tekniğiyle yazılacak Türk eserlerinde millî bir karakterin ve bekâretin yaşamasını mümkün, bir emrivâkî” olarak gören Mahmut Ragıp, aslında Gökalpçı müzik ideolojisinin müzik bilgileriyle donanmış hararetli destekçilerinden sayılmalıdır.

Ziya Gökalp’ın katı müzik programı, yayınının hemen ardından ortaya çıkan şiddetli tartışmalara ve Rauf Yekta Bey gibi bir otoritenin kesin muhalefetine rağmen Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının belkemiğini oluşturdu. İçerdiği önyargılar, müzik türlerine a priori olarak yüklediği olumlu ve olumsuz değer yargıları, Cumhuriyet’le birlikte egemen kültürel ve ideolojik örüntünün bir parçası haline geldi.

Klâsik Türk musıkisi geleneği Cumhuriyet’ten hemen sonra bir müzik eğitim ve icra sistemi olarak, siyasal ve kültürel tercihlerden kaynaklanan önemli engellemelere, darbelere maruz bırakıldı. Başka hiçbir sanat dalı için düşünülmemiş olan bir baskı politikası ve bir dizi tepeden inmeci önlem ve yasaklar “musıki inkılâbı” adı altında uygulanmaya çalışıldı. Yerleşik, oturmuş bir müzik geleneği cebren engellenmek istendi ve Türkiye’nin müzik dünyasına bambaşka bir istikamet vermek için özel bir kültür politikası uygulandı, bazı yasaklayıcı ve zorlayıcı önlemler alındı[18].

Müzik alanındaki uygulamaya konmuş tüm tepeden inmeci önlemlerinin ideolojik kökenini Ziya Gökalp milliyetçiliğinde bulabiliyoruz. Türk müzik dünyasının 1920’li ve 30’lu yılların şoklarından bugün bile tam olarak silkinmiş olduğu söylenemez. Cumhuriyet döneminin resmî müzik ideologları görünümünde olan Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Mahmut Ragıp Gazimihâl gibi yazar ya da bestecileri esasta, ve çok küçük varyasyonlarla hep Ziya Gökalp’a bağlamak mümkün. Müzik alanında dogmatizmin kaynağını, makbul olan müzik türlerinin estetik değil siyasi ve ideolojik kararlarla belirlenmesinin ve estetik değerin kullanılan müzik tekniğine indirgenmesinin kökenini, öncelikle Ziya Gökalp’ın fikirlerinde ve onların etkisinde aramak yanlış olmaz.

# Türk Tasavvuf Musıkisinde

# Bir “Teknik Modernleşme” Örneği: Durak

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğini gerek teorik gerekse pratik açılardan sistemleştirme ve standartlaştırma girişimleri ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Rauf Yekta Bey (1871-1935) tarafından başlatıldı ve onun ölümünden sonra 1940’lı ve 50’li yıllarda onun çağdaşı ve meslektaşı iki müzikolog, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Zühdü Ezgi (1869-1962) tarafından daha ileri götürüldü. Kullanılan sesler ve ses aralıkları, diziler, makamlar, müzik işaretleri standardize edildi ve porte’li notalama sistemine uyarlandı. Usuller, makamlar, müzik formları ve eserleri belli bir sisteme göre yeniden sınıflandırıldı. Geleneksel olarak meşk yöntemiyle sözlü olarak aktarılagelen repertuvarın önemlice bir bölümü derlendi, kâğıda döküldü ve yayımlandı; yeni müzik anlayışının ve sisteminin yaygınlaşmasına, müziğin intikaline ve öğretimine yönelik teori ve pedagoji kitapları yazıldı. Osmanlı/Türk müzik geleneğinin yazılı tarihsel kaynaklarına yönelik araştırmalar başlatıldı, bu geleneğe uygun olduğu kurgulanan ve idealize edilmiş yepyeni bir tarihsel arka plân yazılmaya çalışıldı vs.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine uygulanan bu modernleşme ve Batılılaşma programının zamanlaması ve gelişme evrelerine ilişkin ayrıntılar burada konumuz dışında kalıyor. Ancak hemen şunu da teslim etmek gerekir ki bugün Arel ve Ezgi’nin adlarıyla anılan Türk müziği modernleştirme programı, örneğin İran’da Ali Naki Vaziri’nin (1886-1981) ve talebelerinin geleneksel İran müziği için tasarladıkları programdan çok daha başarılı olmuştur[1]. Günümüzde Türk müziğinin örgün eğitiminin aşağı yukarı tümü artık Arel-Ezgi sistemi adı verilen sisteme dayanıyor. Müziğimizin bu iki müzikoloğun sistemine uymayan yanları ise öğrenim görmekte olan genç kuşaklarca bugün ya bir istisna ya da bir sapkınlık olarak algılanmakta.

Gerçekten de geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin hiçbir cephesi Arel-Ezgi girişiminin düzleştirici ve homojenleştirici etkisinden kurtulamadı. Burada bu geniş ve kapsamlı modernleştirme girişiminin Türk tasavvuf müziğinin çok özel bir formu olan Durak

üzerindeki etkisini –teknik düzeyde kalmaya gayret ederek– kısaca inceleyeceğiz.

Durak: Form ve Yapı

Bilebildiğimiz kadarıyla özgün bir Osmanlı/Türk tasavvuf musıkisi formu olan

Durak

, usulsüz olarak bestelenmiş dinî müzik formları ailesinin bir ferdidir. Diğer bir deyişle, bu aileye mensup eser formları sabit bir ritmik örüntüden yoksundurlar, yani usulsüz olarak bestelenmişlerdir. Ne var ki, belli bir usul kalıbıyla tartılmamış da olsalar, bu eserler bestelidirler ve ilke olarak taksim yapmaya, doğaçlamaya ve/veya icra sırasında doğaçlamaya dayalı varyantlar üretimine yer bırakmazlar. İngilizce müzikoloji terminolojisini kullanacak olursak, bu eserlerin hiçbiri “performance generated” (yani icrayla varlık bulan) değildir.

Besteli fakat usulsüz eserler ailesinin diğer fertleri arasında hepsi de dinî/tasavvufî nitelikte ses eserleri olan

Na’t, Mevlit

,

Temcit-Münacaat

ve

Miraciye

gibi beste formlarını sayabiliriz. Besteli

mevlit

unutulmuştur ve Süleyman Çelebi’nin

Vesiletü’n-Necat’

ının metni bir yüzyıldan fazla bir süredir Kur’an tecvidiyle gazel veya kaside arası bir doğaçlama üslûbuyla okunmaktadır. Mevlit bestesinin veya bestelerinin ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında unutulup kaybolduğunu sanıyoruz.

Zaten sayıları çok az olan

temcit

ve

na’t

formlarında ise yeni beste yok gibidir. Na’tların en tanınmışı kuşkusuz Itrî’nin her Mevlevî âyini icrasından önce okunması âdet haline gelen Rast makamındaki

Na’t-ı Mevlânâ’

sıdır. “Cami na’tı” olarak nitelenen, yani güfte itibarıyla Hazret-i Peygamber’in methini sofiyâne değil zâhidâne bir üslûpla yapan başka na’tlar da vardır.

Miraciye

ye gelince, bu çok büyük çaplı beste formunun bilinen tek örneği Nâyi Osman Dede’nin (1652-1730)

Miraciye

’sidir. Türün başka örneği bilinmiyor. Osman Dede’nin eserinin gördüğü büyük rağbet ve ulaştığı eşsiz prestij düzeyi, bu formun bir başka örneğinin ortaya çıkmasını engellemiş olmalıdır. Bu büyük çaplı ve karmaşık eserin mucizevî bir şekilde Osman Dede’nin Üsküdar’da Nasuhî dergâhında bulunurken gördüğü bir rüyanın etkisiyle ve sadece üç gün zarfında bestelenmiş olduğuna dair rivayet de bu varsayımımızı kuvvetlendirir. Dolayısıyla, elimizde bir tek örneği bulunan

Miraciye

nin özgün bir musıki formu olarak nitelenip nitelenemeyeceği dahi bizce kuşkuludur.

Sonuç itibarıyla, bu usulsüz eserler ailesinin yaşayan ve nispeten kalabalık bir repertuvara sahip tek ferdi

Durak

tır. Durakların güftelerini Osmanlı/Türk dinî ve tasavvufî musıki geleneği konusundaki vazgeçilmez kaynaklarımızdan biri olan Sadettin Nüzhet Ergun’un

Türk Musikisi Antolojisi

’nde buluyoruz

[2]

. Sadettin Nüzhet Ergun bu kitabında onyedinci yüzyılın ortaları ile ondokuzuncu yüzyıl sonu arasında bestelenmiş olan 109 adet Durak ve na’tın güftesini verir. Ne yazık ki, bunlardan sadece 40 kadarı notaya alınabilmiş ve bestesi bugüne gelebilmiştir. Bu 40 adet Durağın ise bugün ancak yarısı icra ediliyor. Yirminci yüzyılda da bir miktar Durak bestelendiği biliniyor. Örneğin, Hüseyin Sadettin Arel’in hepsi de 1940’lı yılların sonlarında bestelenmiş 108 adet Durağı olduğu söylenir. Bu konuya ileride döneceğiz.

Arapça ve Farsça metinler üzerine bestelenmiş Na’t ve Münacaatlar vardır. Duraklarda ise yalnızca Türkçe güfteler kullanılmıştır. Durak her zaman çalgı eşliği olmaksızın, yani

a capella olarak ve, bilebildiğimiz kadarıyla, her zaman bir tek icracı tarafından okunur. Durakların güfteleri cami ilâhilerinin genellikle ifade ettiği türden klâsik bir zühd ü takvayı değil, öncelik ve özellikle tasavvufî aşkı veya vahdet-i vücud fikrini dile getiren metinler arasından seçilmiştir. Durak bestelemek için kullanılan güfteler arasında Yunus Emre’nin, Âşık Paşa’nın, Aziz Mahmud Hüdaî’nin, Nasuhî’nin, Niyazî-i Mısrî’nin, Sezaî’nin, Bursalı İsmail Hakkı’nın, Eşrefoğlu Rumî’nin şiir ve gazelleri önde geliyor. Fuzulî’nin, Ahmedî’nin, Şeyh Üftade’nin, Nazîm’in tasavvufî aşk temalarını işleyen beyit ve dörtlükleri de Duraklarda güfte olarak kullanılmıştır.

Durak güftesi olarak seçilen şiir ve gazellerin bazıları aruz, bazıları ise hece vezniyledir. Duraklara güfte olarak gazel ya da şarkı formunda şiirler seçilmiş. Seçilen şiirin bestelenen bölümü de çok farklı uzunluklarda olabiliyor. Bazen bir tek beyit, zaman zaman bir veya iki dörtlük, bazen da aynı şiirin apayrı iki veya üç mısraı Durağa güfte olarak seçilmiş. Örneğin Segâh makamındaki bir Durakta Yunus Emre’nin iki dörtlüğü, Dilkeşhâveran Durakta Aziz Mahmud Hüdaî’ye ait bir dörtlük, Isfahan Durakta Sezaî’nin hece vezniyle yazılmış iki dörtlüğü, birçok başka Durakta da Niyazî-i Mısrî’nin gazellerinden bir ya da iki beyit kullanılmıştır[3]. Bazı Durakların güftesinde nakarat olarak tekrarlanan bir mısra veya beyit vardır, fakat bazılarında bu özellik bulunmaz. Bazı Duraklarda Hû, Hayy, Kayyum vs. gibi sıfatlar terennüm lafzı olarak kullanılır. Ama birçoğunda bu terennüm bölümü yoktur.

Özetle, eldeki Durak güftelerinden Durak bestecisinin mutlaka kullanmak durumunda olduğu standart ve önceden belirlenmiş bir güfte formu veya şiir yapısı bulunmadığı anlaşılıyor. Durak güftelerini incelediğimizde Ekrem Karadeniz’in bu konuda vardığı katı ve kesin yargıyı maalesef doğrulayamıyoruz. Şöyle yazıyordu Ekrem Karadeniz:

“Duraklar çok defa dört satırlık manzum kıtalardan seçilirse de, yalnız birinci ve üçüncü mısraları bestelenir, ikinci ve dördüncü mısralar aynen birinci mısranın bestesiyle okunur. Üçüncü mısra meyan olup ona mahsus şekilde bestelenir.”[4]

Burada Karadeniz’in çok katı bir biçimde tarif ettiği şekil aslında “murabba beste” formunun kullandığı güfte düzenidir. Ancak, bu güfte düzenini Durakların tümüne teşmil etmek maalesef mümkün değil, çünkü

böyle bir güfte/beste kalıbına tam olarak uyan Durakların sayısı üçü ya da dördü geçmiyor.

Durak güfteleri hakkında verdiğimiz bu yargı Durakların müzikal ve melodik iç yapıları için de aynen geçerlidir. Bazı Duraklar uzuncadır ve bolca melodik tekrarlar içerirler. Bazıları ise gerçekten çok kısadır ve muhtemelen birkaç kez tekrar edilerek icra ediliyorlardı. Bazı Duraklarda uzunca bir meyan bölümü vardır, fakat birçok Durakta da yer yer yapılan bir-iki küçücük makam geçkisi dışında eserin ana makamından hiç ayrılınmaz. Birkaç başka Durakta ise iç içe geçmiş birçok makam geçkisinin yapıldığı karmaşık bir meyanhane bölümü bulunuyor. Yine bazı başka Duraklarda da ya eserin giriş bölümü veya kısa birkaç nağmesi birkaç kez tekrarlanarak nakarat vazifesi yapıyor. Ayrıca, melodik yapılarına baktığımızda Durakların giriş (zemin), varsa meyan ve varsa nakarat bölümlerinin uzunluklarında ve birbirlerine oranlarında da herhangi bir sabitlik ya da standart bir ölçü veya ilişki göremiyoruz.

Özetle, eldeki müziksel malzeme bize Durakların hem güftelerinin hem de melodik yapılarının çok değişken olduklarını gösteriyor. Bu konularda kesin bir yargıya varmak için her ne kadar kullanılan güftelere, melodik yapılara, Durak formunun tarihsel gelişimine ve kullanımına ilişkin daha ayrıntılı analizler yapmak gerekse de, şu aşamada Durakların gerek güfte gerekse müzikal yapı açısından kesin ve sabitleşmiş bir formel yapıya sahip olduklarını ileri sürmek zor.

Duraklardaki güfte taksimatına, yani güftenin hecelerinin melodik yapıya, ezgisel çizgiye mutabakat şekline baktığımızda da Durakların beste üslûbu arasında bir benzerlik bulunmadığını görürüz. Aksine, ezginin güfteye tetabuk şekli, yani teknik deyimiyle “güfte taksimatı”, Duraktan Durağa –bu Duraklar aynı döneme ait olsalar dahi– büyük farklılıklar gösteriyor. Hece başına isabet eden melodik yoğunluk bazı Duraklarda gerçekten çok yüksektir, aynı hece üzerinde birçok melismalar yapılır, nağme içinde nağmeler açılır. Bazen ise Durağın melodik yoğunluğu bazı Bektaşî nefeslerini veya Sofyan veya Nîm Sofyan usulüyle bestelenmiş kısa ve çok basit zikir ilâhilerini hatırlatacak derecede düşüktür. Özetle, iç yapıları itibarıyla bu kadar farklılık gösteren Durakların aynı usul

kalıbı ile bestelenmiş olduklarını iddia etmek bizce mümkün değil.

Durakların usulsüz olarak bestelenip bestelenmedikleri konusunda meseleye tersten bakarak da gerçeğe ulaşmaya çalışabiliriz. Bir an için Durakların hepsinin de sistematik olarak belirli ve iyi bilinen bir usulle bestelenmiş olduklarını varsayalım. O zaman da esas itibarıyla bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar silsilesinden, yani toplam süresi belli olan bir ritmik kalıptan başka bir şey olmayan bu usul, bir yandan eserin ritmik atkısını oluştururken bir yandan da bu eserin çeşitli bölümlere ayrılmasının ve bu bölümlerin göreli uzunluklarının ölçü birimini oluştururdu. Yani usul, eserin uzunluğuna ve iç yapısında çeşitli bölümlerin oranlarına temel bir ölçüt teşkil ederdi. Nitekim, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde usullerin, özellikle de on ya da on beş zaman biriminden daha uzun olan ve
büyük usuller
adı verilen karmaşık usul kalıplarının en önemli işlevlerinden biri de budur. Gerek dinî gerekse dindışı eserlerde eserin başından sonuna kadar birçok kez aynen tekrarlanan bu usul kalıbı, ritmik altyapısını oluşturduğu eseri birbiriyle orantılı melodik ve müzikal bölümlere ayırmaya yarar. Eserin her bölümünün içerdiği usul adedi de sözlü eserlerde
zemin/meyan/nakarat/(varsa)terennüm,
saz eserlerinde ise
hane/teslim
yapılanmasını gerek icracı gerekse dinleyici nezdinde daha belirgin hâle getirir.

Dolayısıyla, Durakların –ve özellikle de ondokuzuncu yüzyıldan öncesine ait olanlarının– iç yapılarının yukarıda sözünü ettiğimiz bu düzensizliklerini ve gerek güfte gerekse beste açısından formel muğlâklıklarını onların usulsüz bestelenmiş olduklarına dair tersten (
a contrario)
bir kanıt olarak görebiliriz. Gerçi Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Behlül Efendi ve Zekâi Dede'ye ait bazı ondokuzuncu yüzyıla ait Duraklar her ne kadar usulsüz olsalar da nispeten daha dengeli bir iç yapıya sahiptirler ve bu Duraklarda tam olarak eşit değilseler bile birbirlerine çok yakın uzunlukta olan bildiğimiz zemin, meyan ve nakarat bölümlerini birbirinden ayırt etmek mümkündür. Bu ondokuzuncu yüzyıl Duraklarının bazılarının, düzenli olmamakla birlikte, belirgin bir nakaratlı yapıya sahip olduklarını söyleyebiliyoruz. Ancak, bunun sadece daha geç dönemlere ait bir gelişmeyi yansıtması, veya daha katı ve belirgin bir içyapıya sahip olan murabba beste

gibi dindışı müzik formlarının etkisinin sonucu ortaya çıkmış olması, veya sadece o döneme ait bir üslûp meselesi olması da pek muhtemeldir.

Her ne ise, Durakların gerek güfteleri gerekse melodileri itibarıyla belirgin bir yapısal düzen ve sabitlikten mahrum bulunmaları gerçeğinin bu beste formunun sonradan oluşmuş bir özelliği değil, esas, aslî ve orijinal bir niteliği olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Durakların (ve tüm diğer usulsüz bestelenmiş dinî musıki formlarının) bu “anarşik” durumu, Arel ve Ezgi gibi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisindeki kerameti kendilerinden menkul modernite ve düzen meraklılarını epey rahatsız etmiş olsa gerektir. Konuya tekrar döneceğiz.

Durak formunun tarihsel kökeni hakkında kesin bir şey bildiğimizi söyleyemeyiz. Ondokuzuncu yüzyıl öncesi dönemlerde Durakların dinsel ve tasavvufî kurumlar içindeki işlev ve konumları hakkında da bilgilerimiz kıt. Örneğin, Ali Ufkî’nin onyedinci yüzyıl ortalarında kaleme aldığı tahmin edilen iki adet nota derlemesinde “tesbih”, “tevhid” ve “ilâhi” başlığını taşıyan bir miktar dinî ve tasavvufî musıki eserinin notası vardır[5]. Fakat bunların arasında Durak yoktur.

Bilinen en erken dönem Durakların bestecileri arasında Sepetçizade Mehmet Ağa’yı (ölümü 1694), Hâfız Post’u (ölümü 1693) ve Ali Şirüganî Efendi’yi (ölümü 1714) sayabiliriz. Bu kişiler geleneksel Osmanlı/Türk dinî musıkisinin bir diğer usulsüz beste şekli olan Na’t formunun bilinen ilk bestecileri olan Mustafa Itrî’nin (ölümü 1712) ve Tiznâm Yusuf Çelebi’nin (ölümü 1728?) de aşağı yukarı çağdaşlarıydılar. Bunun bir tesadüf olup olmadığını ve bu eşzamanlılık durumunun usulsüz dinî ve tasavvufî beste formlarının başlangıç dönemine işaret edip etmediğini bilemiyoruz. Bu konuda kesin yargı yürütebilecek tarihsel ve müzikolojik kanıtlara da sahip değiliz. Durak formunun hangi tarikatlar (Halvetî, Celvetî, Kadirî, Cerrahî vs.) içerisinde başlayıp nasıl geliştiği, bizzat bu tarikatların zikir törenlerindeki değişimle birlikte nasıl evrildikleri, dindışı müziklerle ilişkileri gibi meseleler henüz tasavvuf tarihi araştırmalarınca ciddî olarak ele alınmış değil.

Walter Feldman ise, bir makalesinde, Durakların “Rum Ortodoks Kilisesi’nin bazı ilâhileriyle eski ve derin bir ilişkinin izlerini taşıdıklarını” ileri sürmüştür[6]

. Bizce bu iddia şimdilik kanıtlanmayı bekleyen bir varsayımdır sadece. Ama, eğer tarihsel ve müzikolojik kanıtlarla güçlü bir biçimde desteklenecek olursa, bu iddianın özgün bir Türk tasavvuf musıkisinin oluşum süreci hakkındaki fikirlerimizi esaslı bir biçimde değiştireceği kesindir. Ayrıca, na't ve Durakların genelgeçer icra üslûbuyla sesli doğaçlama (kaside, gazel) geleneği ve bu doğaçlamaların ritmik özellikleriyle ya da ezan okuma üslûbu veya Kur'an tecvidiyle ilişkileri de bugüne dek müzikolojik açıdan ciddî olarak incelenmiş değildir.

Durak: İbadet (liturgy), İcra Üslûbu ve İntikal

Durakların tasavvufî zikir törenleri içindeki yeri de önemli ve anlamlıdır. Bu konudaki somut bilgilerimiz daha çok ondokuzuncu yüzyıldaki uygulamalara ilişkindir. Halvetî, Kadirî ve Cerrahî tekkelerinde zikir törenlerinin belli noktalarında okunan Durakların, zikrin özellikle ciddiyet, vekar, tefekkür ve yoğun konsantrasyon gerektiren anlarına denk geldiği genellikle kabul edilir. Gerek Sadettin Nüzhet Ergun'un gerekse Ekrem Karadeniz'in belirttiklerine göre bu tarikatlarda Duraklar, kelime-i tevhid zikrinden hemen sonra ve ism-i Celâl zikrinden önce okunurdu. Aslında Durakların ondokuzuncu yüzyıl İstanbul'unda (Mevlevî dergâhları hariç) aşağı yukarı tüm sünnî tarikatların zikir törenlerinde okunduğunu biliyoruz.

Münhasıran belli bir tarikata ait ilâhi bulunmadığı biliniyor. Bunun gibi, önceleri Halvetî'lerden kaynaklanan bazı Duraklar onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda diğer tarikatların zikirlerinde de okunur hâle gelmişlerdir[7]. Durak okumakla ün kazanmış zâkirlerin de birçok tarikate mensup tekkede Durak okudukları biliniyor. Ekrem Karadeniz ondokuzuncu yüzyılda vakfı bulunan camilerde Cuma namazlarından önce de Durak okumanın âdet hâline geldiğini yazar[8]. Oysa eldeki Durak metinlerinden hiçbiri cami ilâhilerinin zühd ü takvâ atmosferine uyum sağlayacak nitelikte değil. Günümüzde ise Mevlit okunduğu zaman Mevlit bahirleri arasında Durak okunduğu da görülüyor.

Bu noktada Durakğın kelime anlamına da dikkat çekmemiz gerekiyor. Aslında bir ilâhi türü, olağan tasavvufî ilâhilerin[9]

bir türevi olarak da görebileceğimiz Durak, adını zikir içerisinde kendisine yüklenen somut bir işlevden de pekâlâ almış olabilir. Demek istediğimiz şu: eğer Durak sadece işlevsel bir ifade ise, bu takdirde durağın zikir âyinleri içindeki konumu, birçoklarının düşündüğü gibi çok yüksek ya da pek ulvî olmayabilir, yani Durak okunması bazen sanıldığı gibi zikrin doruk noktasını temsil etmiyor da olabilir. Zikir ibadetleri sırasında durağın çok daha mütevazı, daha alelâde bir işlevi ve konumu olması da bizce ihtimal dahilindedir.

Yani Durakların kullanımına son derece pratik ve gündelik icra açısından bakmak da mümkün. Katılanlar için gerek fiziksel gerekse zihinsel açıdan yoğun ve yorucu geçen uzun bir zikir töreni esnasında zaman zaman ara verilmesi arzu edilebilir. Zikrin çeşitli bölümleri arasında küçük bir ara verilirken de bir tek zâkir tarafından solo olarak bir ilâhi okunması ve sessizlik içinde dinlenilmesi hem katılımcılara bir fiziksel dinlenme ânı sağlar hem de onları zikrin bir sonraki aşamasına, başka bir konsantrasyon dönemine hazırlayan bir mola işlevi görür. Bu özel dinlendirme ve hazırlama işlevini yerine getiren ilâhi türüne de zaman içinde “Durak” ya da “Durak ilâhisi” adının verilmiş olması bize göre pek şaşırtıcı değil.

Durak bestecileri yalnızca bu özel tipte eserlerin icra edildiği tarikatların muhipleri, müntesipleri veya zâkirleri arasından çıkmadı. Başka tarikatların mensupları tarafından ve hatta tasavvuf ehli dahi olmayan kişiler tarafından bestelenmiş Duraklar da vardır. Örneğin, esas itibarıyla bir şarkı bestecisi olduğunu bildiğimiz Hacı Arif Bey’in (1831-1885), 400’e yakın şarkısı vardır. Bunun yanı sıra Hacı Arif Bey sekiz adet ilâhinin, çok bilinen ve sıkça icra edilen Uzzal makamında bir Durağın da bestecisidir.

Mevlevî dergâhlarında Durak ya da ilâhi okunmasının âdetten olmadığını biliyoruz[10]. Ne var ki, gerek İsmail Dede Efendi (1778-1846) gerekse talebesi Zekâi Dede (1825-1897) gibi ondokuzuncu yüzyılın önde gelen Mevlevî bestecileri yaşadıkları dönemin Durak repertuvarını iyi biliyorlar, bu repretuvarı öğrencilerin aktarıyorlardı ve bizzat kendileri Duraklar bestelemişlerdi. Bugünün Durak repertuvarında Dede Efendi’nin iki, Zekâi Dede’nin de bilinen dört adet durağı vardır.

Örneğin, ondokuzuncu yüzyılın çok tanınmış ve önemli bir Durak icracısı da Behlül Efendi’dir (ölümü 1895). İsmail Dede Efendi’nin de en son talebelerinden olan Behlül Efendi, müzik eğitiminin büyük bölümünü

Yenikapı Mevlevîhanesi’nde almıştı. Ne var ki, Behlül Efendi, döneminin ileri gelen na’t ve Durak icracılarından biri olarak da şöhret yapmıştı. Bir yandan Üsküdar’daki Nasuhî ve Nalçacı dergâhlarında zikre iştirak edip Durak okurken bir yandan da düzenli olarak Yenikapı Mevlevîhanesi’nde Na’t-ı Mevlânâ’yı okur ve âyinhanlık yapardı. Kezâ, Dede Efendi’nin bir diğer talebesi olan Yeniköylü Hasan Efendi (1822-1905) de Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Osman Selâhaddin Dede’ye intisab etmişti. Ancak, Hasan Efendi Durak okumakla da şöhret kazanmıştı ve Sünbül Efendi dergâhında ve başka tekkelerde zâkirlik eder ve Duraklar okurdu. Sadettin Nüzhet’e göre Behlül Efendi

“...gayet mükemmel Durak okurdu ... bildiği na’t ve Durakların adedi de ziyade
[çok]
idi. Esasen bilhassa Durakçılıkla iştihar etmişti
[şöhret yapmıştı].”11

Bu iki şöhretli Durak icracısının dışında Dede Efendi’nin iki mümtaz öğrencisinin daha ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında zaman zaman tekkelere devam edip Durak okuduklarını görüyoruz. Bunlardan biri esasen ilmiye sınıfına mensup olan ve kadılık yapmış olan Mutafzade Ahmed Efendi (1810-1883)’dir. Ahmet Efendi zaman zaman Kocamustafapaşa’daki Sümbül Efendi dergâhında Durak okurdu. Dede Efendi’nin tekkelerde Durak okuyan diğer talebesi de aslen Mevlevî olan Suyolcuzade Salih Efendi (1807-1862)’dir.

Birçok Mevlevî besteci ve musıkişinas, böylece, başka tarikatların dergâhlarında okunan Durakların intikal zincirlerinde çok önemli roller üstlenmişlerdi. Mevlevî dergâhlarında âyinden önce okunması âdet haline gelen ve o da usulsüz bestelenmiş olan Itrî’nin Rast makamındaki na’tının (ve belki diğer na’tların da) icra üslûpları aslında Duraklarınkine çok benzer. Bu durum Mevlevî müzisyenleri ve na’thanları Durak öğrenmeye ve okumaya teşvik etmiş olabilir. İyi Durak okuyanların iyi birer na’than da olduklarından sık sık söz edilir.

Na’t ve Duraklar Türk dinî ve tasavvuf musıkisinin en musanna ve prestijli beste formları olarak görülürler. Bizzat kendisi de Üsküdar’daki bir Sadî dergâhının şeyhi olan edebiyat tarihçisi Sadettin Nüzhet Ergun, Durakların

“Türk musıkisinin en güzel ve o nisbette san’atlı eserlerinden”

olduklarını açıkça ifade eder

[12]. Ekrem Karadeniz ise, 1950’li ve 60’lı yıllarda “Duraklar Türk musıkisinin en yüksek san’at eserleridir” diye yazar[13]. Ve hemen ardından şunu ilâve eder:

“Durak okuyabilmek için çok parlak ve pürüzsüz bir sese sahib olmak ve Durak tavrını çok iyi öğrenmiş olmak gerekir. Zamanımızda Durak okuyabilenler yok denilecek kadar azalmıştır. Dinî eserleri öğreten de kalmadığı için birkaç yıl sonra Durak dinlemek belki de imkânsız olacaktır.”[14]

Duraklardan söz eden tüm müzisyen, müzik tarihçisi ve müzikologların ittifak ettikleri önemli bir husus vardır: Durakları gerektiği gibi okuyabilmek için Tanrı vergisi güzel bir sese malik olmak ve iyi bir musıki eğitimi almış olmak yeterli değildir. Belki bu özellikler esasen gerekli bile değildir. Her şeyden önce na’t ve Durakların hakkını vermek için icranın gerektirdiği vazgeçilmez ve çok özel bir icra üslûbunu, yani “Durak tavrını” öğrenip özümsemiş olmak gereklidir. Sadettin Nüzhet Ergun, ondokuzuncu yüzyılın en önemli Durak icracı ve bestecilerinden olan Behlül Efendi hakkında “...Durak okur, taksim ederdi. Sesi güzel değildi fakat gayet tavırlı okurdu”[15] diye yazdığı zaman işte tam da bunu kasteder. Durakları gerektiği gibi okuyabilmek için güzel bir sesten ve temel müzik yeteneğinden çok daha başka şeyler de lâzımdı. Gerçekten de Durakların geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuvarının dinî olsun, tasavvufî olsun veya dindışı olsun başka hiçbir türden eserinin icra üslûbuna benzemeyen bu özel icra tavrı her zaman çok önemsenmiştir.

Ulaşabildiğimiz kaynaklardan ve mevcut az sayıdaki ses kaydından anlayabildiğimiz kadarıyla bu özel okuyuş üslûbunu kabaca şöyle tarif edebiliriz: Durak üslûbu özgürce fakat çok ağırbaşlı, akıcı ve sallı olmakla birlikte her zaman dakik, dengeli, dikkatli ve vakur bir okuyuşu gerektirir. Bu okuyuş üslûbu zaman zaman Türkçenin temel vurgu ve prozodi kurallarını yok sayacak kadar ağır ve yayvan dahi olabiliyor. Kaldı ki, Duraklardaki güfte taksimatının güftenin anlamına değil melodinin gidişine

ve ağırlığına genellikle daha saygılı olduğu kolayca farkedilir. Eserin gideri ağırdır ve başından sonuna dek hiç değişmez.

Ayrıca, Durak okuyucusunun usul şartı bulunmamasından ve nispeten serbest icra tarzının neticesiyle yanıltıcı bir özgürlük duygusuna kapılarak besteden az da olsa uzaklaşıp Durak icrasına bir mevlit üslûbunu veya gazel ya da kaside havasını katiyen vermemesi gerekir. Duraklarda kesinlikle taksim, doğaçlama yapılmaz. Yerli yersiz ilâve süslemeler de olmaz. Durak tavrı denerek altı çizilen ve özelliği vurgulanan bu çok özel icra üslûbu, Durak repertuvarının kendisiyle birlikte zâkirden zâkire aktarılmıştır. Günümüzün Türk musıkisi çevrelerinde Hâfız Kâni Karaca'nın (1930-2004) Türk musıkisinin Na't ve Durak gibi usulsüz eserlerinin en yetkin icracısı olduğu konusunda fikir birliği vardır.

Eldeki tarihî kayıtlar hiç değilse ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında çok prestijli bir dizi icracıdan oluşan ve bir yandan tekkelerde Durak icra ederken bir yandan da hem Durak repertuvarını hem de gerekli icra üslûbunu bir sonraki kuşağa aktaran esaslı bir meşk ve intikal silsilesi (belki de bir "ekol") bulunduğunu gösteriyor. Örneğin Zekâi Dede'nin talebelerinden Kâzım Uz (1872-1938); hocası Zekâi Dede, Behlül Efendi ve Duraklarla ilgili bir anısını şöyle nakleder:

"1308'de Sûzidil makamında bestelemeye çalıştığımız na't-ı Mevlânâ'yı Zekâi Dede'ye arzettiğimde beni Fatih Camii'nde maksurede Kur'an okuyan Behlül Efendi'nin yanına götürüp Na't ve Durağın tavrını bu zattan öğren diyerek elini öptürdü."
16

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Behlül Efendi, döneminin önde gelen Durak icracılarından biriydi. Ondokuzuncu yüzyılın en önemli dinî ve tasavvufî eser bestecilerinden olan Zekâi Dede ise talebesinden Kâzım Uz'u özellikle Durak ve na't geçmek için Behlül Efendi'ye götürerek Durak okumanın –ve bestelemenin– ayrı bir uzmanlık gerektirdiğini açıkça teslim ediyor. Behlül Efendi'nin bildiği Durakları geçtiğini bildiğimiz iki öğrencisi Şeyh Mes'ud Efendi (ölümü 1908) ve İhsan İyisan'dır (1873-1950).

Ayrıca, Durak okumaktaki ustalığı bilinen ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının bir diğer zâkiri olan Dede Efendi'nin öğrencisi Yeniköylü Hasan Efendi'nin (1822-1905) de bildiği Durakları kimlere aktardığını biliyoruz. Hasan Efendi'den başlayarak bugüne kadar gelmiş, yani aşağı yukarı bir buçuk yüzyıl kadar devam etmiş bir Durak meşki silsilesinin varlığından da söz edebiliriz. Yeniköylü Hasan Efendi'nin repertuvarındaki Durakları

geçtiği talebeleri arasında Yeniköylü Hadi Bey'i (ölümü 1917), Kocamustafapaşa Camii hatibi Nida Efendi'yi (ölümü 1927), Kasımpaşa Küçük Piyale Camii imam ve hatibi Hâfız Cemal Efendi'yi (1870-1937) sayabiliriz[17]. Bu sonuncu kişi Sadettin Kaynak'ın (1895-1961) dinî musıki hocasıdır. Kaynak, dinî musıkiyi esas itibarıyla Kasımpaşalı Cemal Efendi'den öğrendiğini ve bu kişiden "müteaddit Duraklar ve ilâhiler ve birkaç fasıl"[18] meşkettiğini bizzat ifade eder. Sadettin Kaynak'tan dinî eserler öğrenen müzisyenler arasında ise günümüzün önde gelen na't ve Durak icracısı Kâni Karaca'yı görüyoruz. Ayrıca, Hâfız Cemal Efendi'den ilâhiler, Duraklar ve na'tlar meşketmiş bir diğer kişi de Hâfız Hulûsi Gökmenli'dir (1902-1976)[19]. 1950'li yıllarda Konya'da başlatılan Mevlânâ ihtifallerinde 1955'ten itibaren Na't-ı Mevlânâ okuyan Hulûsi Gökmenli ile birlikte aynı mutrib heyetinde bulunmuş olan Kâni Karaca da Şeb-i Arus törenlerinde na'thanlık görevini 1960 yılında ondan devralır.

Böylece tâ Dede Efendi'den başlatabildiğimiz na't ve Durak meşk ve intikal silsilesi, önce Yeniköylü Hasan Efendi'ye, sonra da Kasımpaşalı Hâfız Cemal Efendi'ye ulaşır. Cemal Efendi'den itibaren de iki kola ayrılan bu meşk silsilesi bir koluyla Sadettin Kaynak aracılığıyla, diğer koluyla da Hâfız Hulûsi Gökmenli aracılığıyla bugünün örnek na't ve Durak icracısı Kâni Karaca'da birleşir. Ses kayıtlarının yokluğu dolayısıyla kesin olarak emin olamamakla ve kanıtlayamamakla birlikte, Hâfız Kâni Karaca'nın Durakların kendileriyle birlikte onların geleneksel icra üslûbunu da kendi meşk silsilesi içinde öğrenmiş olduğunu ve icralarını devralmış olduğu bu üslûba sadakatle dayandırdığını varsaymak yanlış olmaz.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının bir diğer önemli Durak icracısı da Hacı Nâfiz Bey'dir (1849-1898). Hacı Nâfiz Bey, Dede Efendi'nin talebesi olmadı. Ne var ki, ondokuzuncu yüzyıl Durak repertuvarının hiç değilse bir bölümünün bugüne notalarıyla birlikte gelmesini sağlayan intikal zincirindeki stratejik konumundan dolayı çok önemli bir icracı ve hoca olarak görülmesi gerekir. Bu konulardaki başlıca kaynağımız olan Sadettin Nüzhet Ergun'un ifadesine bakılırsa, Nâfiz Bey,

...binlerce dinî esere vâkıftı, yüzden fazla Durak bilirdi, esasen bilhassa Durak okumakla iştihar etmişti [şöhret kazanmıştı]."
20

İstanbul'da Halvetî tarikatine mensup birçok tekkede zâkirbaşılık yapan Nâfiz Bey, özellikle Durak okumakta o denli şöhret kazanmıştı ki musiki çevrelerinde "Durakçı Nâfiz Bey" olarak anılıyordu. Ne yazık ki Nâfiz

Bey’in Durakları bizzat kimlerden meşkettiğini bilemiyoruz. Sultan Abdülaziz zamanında daha çocuk yaşta iken güzel sesli olması dolayısıyla Enderun’a alınmış ve orada musıki eğitimi almış olduğuna bakılırsa, Dede Efendi’nin öğrencilerinden olan ve o dönemde Saray’da musıki hocası olarak görevli bulunan Haşim Bey’le Dellâlzade İsmail Efendi’nin Nâfiz Bey’e hoca olmuş olmaları pek muhtemeldir.

Nâfiz Bey’in öğrencileri arasında iki tanesi, Fehmi Efendi ve Abdülkadir Töre (1873-1946) özellikle önemlidir. Bir lâkabı da “Cerrah” olan Fehmi Efendi (ölümü 1935) İstanbul’da Halvetî ve Sünbülî tekkelerinde zâkirbaşılık yaptı. Nâfiz Bey’den 35 adet Durak öğrendi ve bu 35 Durak onun öğrencisi olan Dr. Suphi Ezgi tarafından daha sonra notaya alındı. Nâfiz Bey bildiği “100’den fazla” Duraktan ancak 35 adedini Fehmi Efendi’ye geçebilmişti. Abdülkadir Töre ise Nafiz Bey’den diğer talebesi Fehmi Efendi’ye oranla daha çok sayıda Durak meşk etmişti (Abdülkadir Töre bazı kaynaklara göre 70 adet, bazılarına göreyse 100 adet durağı ezberine almıştı)21. Nâfiz Bey’in Fehmi Efendi ve Abdülkadir Töre’den başka tekkelerde zâkirlik yapan öğrencileri de vardı elbette. Fakat bunların Durak okumaktaki becerileri ve Durakların intikal zincirlerindeki konumları bilinmiyor.

Durakları doğrudan doğruya Nafiz Bey’den meşkettiği için ve öğrendiği bazı Durakları daha sonra Nafiz Bey’in yukarıda sözünü ettiğimiz diğer öğrencisi Fehmi Efendi’ye bizzat öğrettiği için (yani Durakların meşkedildiği zincirin kaynağa biraz daha yakın bir halkasında yer aldığından dolayı) Abdülkadir Töre’nin yazdığı Durak notalarının Suphi Ezgi’ninkilere oranla daha “sağlam” oldukları zaman zaman iddia edilir22. Ancak, Abdülkadir Töre’nin notaya aldığı Duraklar henüz bir bütün olarak yayımlanmış değildir23.

Dr. Suphi Ezgi ise önce Nazarî ve Amelî Türk Musikisi adlı beş ciltlik kitabının 1933 ve 1935’te yayımlanan ilk iki cildinde sadece makam ve usul örnekleri vermek amacıyla birkaç Durağın notasını yayımlar. 1946 yılında ise kendi versiyonu olan ve kendi uygun gördüğü usul ile tekrar kaleme aldığı ve aralarında Fehmi Efendi’den geçtiği 35 tanesinin de bulunduğu 39 adet Durağı bir kitapçık olarak ayrıca yayımlamıştır24.

Kantemiroğlu ve Durak’larda Usul Meselesi

Onsekizinci yüzyılın hemen başlarında kaleme aldığı ve “Kantemiroğlu Edvârı” olarak da bilinen Kitabu ‘İlmi’l- Mûsikî ‘alâ Vechi’l-Hurûfât’ında

Kantemiroğlu Türk musıkisinde usullerin işlevi ve gerekliliği hakkında şunları yazar:

“İlm-i musıkide cümlesinden lâzım olan ilm-i usûldür [usûl bilgisidir], zira kavl-i ehl-i musikar üzre [musıkiden anlayanların söylediklerine göre] usulsüz nağme mücerred [kendi başına] musıki nağmesi değildir. Nitekim nâmevzun [vezinsiz] beyt ilm-i şiirden olmadığı ve tasnif-i şâir-i nâ kâmil olduğu günden zâhirdir [acemi şairin eseri olduğu gün gibi açıktır]. Usûl musıkinin terazisi ve endazesidir [ölçüsüdür]”
25

.

Usulün vazgeçilmezliği üzerinde bu denli ısrar eden, usulsüz musıki eserini vezinsiz şiire benzetip onu musıki olarak dahi görmeyen, usulü musıkinin olmazsa olmaz koşulu olarak gören Kantemiroğlu’nun kitabının, yukarıda da vurguladığımız gibi, Osmanlı/Türk musıkisi geleneği içerisinde na’t ve Durak gibi usulsüz olarak bestelenmiş formların ortaya çıkış dönemiyle çağdaş olması herhalde kaderin bir cilvesi olsa gerek. Kantemiroğlu’nun usulsüz olduğunu kabul ettiği ve bu şekliyle saygıyla karşıladığı tek musıki formu

taksim

dir, yani sazende veya hanendenin zaman zaman yaptığı doğaçlamalardır. Kantemiroğlu öncelikle ve özellikle, dindışı müzikle ve enstrümantal müzikle uğraşmayı seçmişti. Eserinde dinî musıkiden hemen hiç söz etmez. Dolayısıyla da dinî musıkideki özel beste formlarıyla ilgilenmemiş olması normaldir. Ama şu da bir gerçek ki, usulün müzikteki işlev ve konumuna böylesine katı bir yaklaşımın, Durak gibi önceden bestelenmiş, yani hiçbir doğaçlama öğesi içermeyen, fakat buna rağmen hiçbir usul altyapısı da olmayan bir müzik formuyla bağdaşması zor.

Kantemiroğlu’nun Türk musıkisi sistem ve anlayışında Durak gibi bir “anormalliğin” yeri yok. Aslında Kantemiroğlu da bir reformcu, onsekizinci yüzyıl başlarına ait bir tür “sistematist” olarak görülebilir. Edvâr’ında sürekli olarak eski edvârlardaki müzik anlayışıyla (

“kavl-i kadim”

) kendi önerisi olan (“

kavl-i hakîr”

) yeni musıki sistem ve anlayışını

(“kavl-i cedid”

) karşılaştıran Kantemiroğlu kendini bir müzik reformcusu olarak öne sürer; perdeleri, makamları, terkipleri, usulleri ve hatta icra biçimlerini kendi oluşturduğu sistematik içinde tanımlar, tasnif eder ve bunu “eskilere” oranla bir ilerleme olarak sunar

26

. Usulsüz olan Duraklara karşı takınılacak tavır konusunda ise her şeye rağmen Arel ve Ezgi’ye oranla önemli bir avantajı vardı Kantemiroğlu’nun: onlardan iki yüzyıl kadar önce yaşadığı için, o dönemde daha yeni yeni gelişmekte olan na’t ve Durak gibi usulsüz sesli müzik formlarını görmezlikten gelebilme lüksüne sahipti.

Usulün vazgeçilmezliği konusunda bu kadar katı prensipler öne sürmesine rağmen, Kantemiroğlu buna bazı istisnalar da tanır ve bazı usuller hakkında ilginç gözlem ve yorumlar yapar. Bazı usullerdeki bazı vuruşların sabit uzunlukta olmadıklarını ve ara sıra değişebileceklerini ve dolayısıyla bu usullerin (hanendeler tarafından) esnek bir biçimde kullanılabileceklerini iddia eder. Bu usuller Türkî Zarb, Evfer ve Devr-i Revan usulleridir. Şöyle yazıyor Kantemiroğlu:

“Agâh ol ki

[bilmiş ol ki]

Türkî Zarb usûlünün ikinci düm’ü... hanendelerin şartında usûle bend

[bağlı]

olmaz, öyle ki murad eylediği kadar

[istediği kadar]

uzatmağa ruhsatı

[izni]

vardır. Buna göre Evfer usûlünün ikinci düm’ü ve sonrası tek

[sadece]

hanendelere nâmevzun

[ölçüsüz]

olabilir, öyle ki istediği kadar uzun eder. Buna göre Devr-i Revân usûlünün düm’leri hanendelerde câbecâ

[ara sıra]

nâmevzun olabilir. Lâkin sazendeye böyle olmaz zira peşrevin şartı oldur ki nağme hatırı için vezn-i usûlü bozmaya.”

27

Bu üç usul, demek ki, hiç olmazsa bazı bölümlerinde yoruma bağlı değişime açıktılar. Ne var ki, Kantemiroğlu bu üç usulün daha sonraki

gelişimleri ve onların Durak Evferi usulüyle ilişkileri konusunda ipucu vermez.

Her hâlükârda, onyedinci yüzyılda da yirminci yüzyılda da, gerek Kantemiroğlu'nun gerekse Ezgi ve Arel'in karşılarında duran temel sorun aynıydı: Türk musıkisinin sistematik, mantıklı, bütünsel ve kapsayıcı bir teorisi usulsüz olarak bestelenmiş önemli bazı dinî/tasavvufî eserleri nasıl hazmedebilir? Diğer bir deyişle, tam olarak kapsayıcı olması istenen bu yeni teorik sistem, içerdiği ve tasnif edip tek tek tanımladığı usul kalıplarından hiçbirine uymamakta direnen koca bir dinî ve tasavvufî eser repertuvarının hesabını nasıl verebilir, onları sistemin içine nasıl tekrar alabilir? Arel ve Ezgi ise böyle yaman bir müşkül durumdan çıkış yolunu aradılar ve buldular. Kantemiroğlu basit birer istisna olarak nitelemişti birkaç usulle ilgili bu düzensizlikleri. Ezgi ve Arel ise duruma hâkim olmak için usulsüzlüğü ortadan kaldıran yeni bir kural icat etmeyi tercih ettiler.

Yaptıkları çok basitti aslında: gelenekten devraldıkları eserler ve gerçekler zihinlerindeki yeni müzik teorisine uymayınca çıkış yolunu kendilerine uyan yeni bir gelenek icat etmekte buldular. Kaldı ki, "geleneğin icadı" yeni bir şey veya müzik alanına mahsus bir tavır da değil. Daha kesin bir biçimde söylemek gerekirse, Durak konusunda Arel ve Ezgi, Osmanlı/Türk musıki geleneğinin kendi uygun gördükleri sistematizasyon türüne uymayan teknik bir ayrıntısını alıp amaçlarına uygun hâle getirmekte hiç tereddüt göstermediler. Çünkü Arel ve Ezgi'nin üstlendikleri geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini "rasyonel" ve "modern" hale getirme misyon ve programı istisna kabul etmiyordu. Dolayısıyla na't ve Duraklarda görülen önemli bir anormallik de ortadan kaldırılmalıydı.

Sonuç itibarıyla Arel ve Ezgi tarafından zımnen şöyle bir düşünce silsilesi izlenmiş olsa gerektir:

1- Durakların usulsüz bestelenmiş olması imkânsızdır, çünkü bu durum Türk musıkisi sisteminin temel mantığına ve tutarlılığına uymaz. Temel kural şudur: bestelenen her eserin bir makamı ve bir usulü vardır;

2- Demek ki Durakların bir usulü var ve bilinen tüm Duraklar mutlaka aynı usul kalıbıyla bestelenmiş olmalıdır;

3- Ama eğer bugün Duraklar böyle bir usule uyarak okunmuyorsa, demek ki aslen var olan bu usul ya bir şekilde "kaybolmuş", ya da cahil icracılar ve zâkirler tarafından zamanla "unutulmuştur";

4- Dolayısıyla da sistemi yeni baştan yerli yerine oturtmak için bu unutulmuş aslî, esas ve otantik usulü bulmak, onu "yeniden keşfetmek"

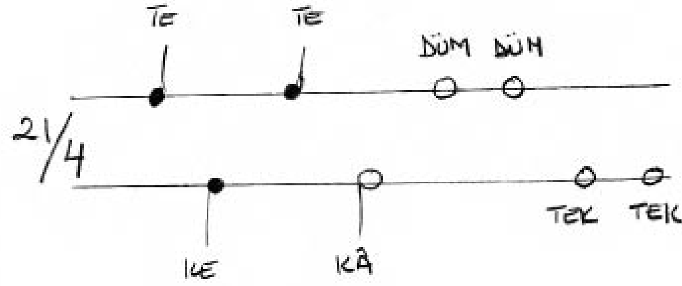
gerekiyor.

İşte böyle “yeniden keşfedilmiş” olan usule de Dr. Suphi Ezgi, Durak Evferi adını vermiştir. Eğer yeni sistem müziğe uymuyorsa, elbette ki var olan müziği çağdaş sisteme uydurmak gerekiyordu.

Durakların Ehlileştirilmesi, Usule Bağlanması, Yeni Bir

“Teknik Geleneğin” Arel ve Ezgi Tarafından İcadı

Dr. Suphi Ezgi tarafından ilk kez 1935 yılında açık olarak ortaya konan 8 vuruşlu ve 21 zaman birimini kapsayan Durak Evferi usulü aşağıdaki gibidir28:




28 Dr. Suphi [Ezgi], Nazarî ve Amelî Türk Musikisi, İstanbul,

İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Cilt II, 1935, s.56.

Ezgi tarafından tanımlanan biçimiyle, bu Durak Evferi usulünün alışılmadık bir yapısı var. Her şeyden önce bu usul zayıf bir vuruşla, yani "tek" ile başlıyor. Normal olarak usuller kuvvetli bir darpla, yani bir "düm" vuruşuyla başlar. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılmış olduğunu bildiğimiz 100'e yakın usul arasında sadece iki tanesi bu şekilde zayıf bir vuruşla başlar.

Ayrıca, Ezgi bu usulü bir "mürekkep (bileşik) usul" olarak tanımlıyor. Yani, Ezgi'ye göre Durak Evferi usulü bir usul terkibidir, art arda sıralanmış birkaç adet kısa ve "basit" usulün bir araya gelmesinden oluşur. Burada Arel ve Ezgi'nin makamları tasnif yöntemiyle bir paralellik söz konusudur, çünkü onların sisteminde Türk musıkisinin tüm makamsal birimleri de "basit makam", "mürekkep (bileşik) makam" ve "şed makam" olarak üç kategoriye ayrılıyor. Dr. Suphi Ezgi, toplam olarak 21 zaman birimi içeren Durak Evferi usulünün iç yapısını 5 + 4 + 4 + 4 + 4 şeklinde ifade ediyor ve beş adet "basit usulün" yan yana gelmesinden oluştuğunu ileri sürüyor. Bunların ilki beş zamanlık bir Türk Aksağı usulü, diğer dördü de dörder zamanlık birer Sofyan usulüdür.

Aslında, Türk musıkisi usullerinin her biri, geleneksel olarak nev'i şahsına münhasır çeşitli uzunluktaki birer kuvvetli ve zayıf vuruşlar silsilesi ve kalıbı olarak tanımlanır. Bu usulleri ard arda sıralanmış bir kısa ve basit usuller dizisi ve zinciri olarak tanımlamak da Arel ve Ezgi'nin getirdikleri bir usul tanım ve sınıflandırma yöntemidir. Arel ve Ezgi Türk musıkisinin geleneksel usullerini sistematik olarak iki, üç, dört ve beş zamanlık küçük bileşenlere ayırmışlar ve 15 zaman biriminden daha uzun tüm "büyük usulleri" bu küçük ritmik birimlerin belli bir şekilde sıralanması diye yeniden tanımlamışlardı. Anlaşılan Durak Evferi usulünü de bu prensibe göre oluşturmuşlardı.

Diğer yandan, bu 21 zamanlık Durak Evferi usulünün son derece düşük bir vuruş yoğunluğuna sahip olduğunu görüyoruz. Demek istediğimiz şu: bu usulde toplam yirmi bir zamanlık bir süreye sadece sekiz adet zayıf veya kuvvetli vuruş düşüyor (te/ke/te/kâ/düm/düm/tek/tek). Dolayısıyla bu usulün içinde bulunan her vuruşun ortalama süresi çok yüksektir (21/8). Oysa Türk musıkisinin usul kalıpları repertuvarındaki başka önemli usuller bu tür bir iç yapı sergilemezler. Örneğin, benzer uzunluktaki 20 zamanlık Fahte usulü

tam on dört vuruş içeriyor. Onun vuruş yoğunluğu daha yüksektir (20/14). Biraz daha uzunca olan 24 zamanlık Çenber usulünde ise 17 adet kuvvetli ve zayıf vuruş vardır. Yine 24 zaman içeren diğer bir usul olan Nîm Sakîl usulünde ise (ki Itrî'nin Nevâ Kâr'ı bu usuldedir) tam tamına 21 adet vuruş bulunuyor. Yani, Ezgi'nin Durak Evferi usulüne yakın uzunlukta usullerde Durak Evferinden çok daha fazla zayıf ve kuvvetli vuruş adedi bulunuyor.

Gerçekten de geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin usulleri arasında bu kadar düşük bir vuruş yoğunluğuna sahip olanı yoktur diyebiliriz. Durak Evferi usulünün içerdiği toplam zaman birimine oranla nispeten az sayıda vuruş içermesinin bu bağlamda belli bir önemi var. Çünkü genel olarak bir usul kalıbının (burada da öncelik ve özellikle daha uzun ve karmaşık olan "büyük usul"lerden söz ediyoruz) vuruş yoğunluğu ne denli düşük olursa, o usul kalıbının çok çeşitli ve farklı melodik yapılara uyum sağlaması da o kadar kolay olur. Usul kalıbının içinde az sayıda vuruş olduğu zaman bu usulün çok farklı nota yoğunluklarına sahip melodik yapılarla dikey olarak çakıştırılması kolaylaşır. Seyrek darplı bir usulün melodiye intibakı daha kolaydır. Özetle, Suphi Ezgi'nin tanımladığı şekliyle Durak Evferi usulünün esnekliği ve yapısal uyum kabiliyeti, onun mevcut Duraklar repertuvarına adaptasyonunu çok kolaylaştırıyor.

Diğer yandan Suphi Ezgi, yayınladığı Durak notalarında niçin ritmin ve usulün doğal akışını bozan ve bazı notaların serbestçe uzatılmasına olanak veren bu kadar çok sayıda "point-d'orgue" bulunduğunu da açıklamıyor. Ayrıca, Durak Evferi usulü istisnasız her durağın başında bulunan ve uzunluğu yoruma göre değişebilen "Ah" ya da "Dost" hecesinin varlığını da hesaba katmaz.

Cinuçen Tanrıkorur’un (1938-2000) 1984’te bestelediği Bestenigâr makamında Durak.

Arel ve Ezgi’nin Durakları kesin bir usul kalıbı içine sokma çabalarının altında hep bir “otantiklik” kaygısı, eserin besteci tarafından tasarlanmış şekline yeniden ulaşma isteği bulunduğuna yukarıda işaret etmiştik. Durakların “kaybolmuş” usulünü yeniden bulma girişimi aslında bir tür “restorasyon” girişimidir. Suphi Ezgi bu işe “aslına irca” (yani aslına döndürme) adını da veriyor. Zamanın getirdiği aşınma payını, yıpranma ve değişmeyi ortadan kaldırıp, yani bir bakıma zamanı tersine işletip, eserin aslına, bestecisi tarafından ilk yapıldığı zamanki tazeliğine ulaşmayı amaçlıyordu Ezgi. Kendisi bu işlemi Duraklar dışında birçok başka eski eser için de yapmıştır. Ancak, Durak formu söz konusu olduğunda bu aşınma ve değişim, Ezgi’ye göre, Durakların aslî ve orijinal usulünün tamamen unutulması ve literatürden kaybolması biçiminde tezâhür etmişti. Dolayısıyla

bu usulü bulmak ve eserleri bu orijinal usule uyumlu hale getirmek gerekiyordu.

Tarihî Kaynaklarda Durak Evferi Usulü Var mı?

Ne var ki, Durakların orijinal ve sonradan kaybolmuş ya da unutulmuş usulünü bulmaksa mesele, onyedinci yüzyılda ve sonrasında kullanılmış olan 100'e yakın usul arasında hiçbir iz bırakmadan "kaybolmuş" olan tek usul kalıbının neden Durak Evferi olduğu sorusunun da sorulması gerekiyor. Ancak, Ezgi bu konuda herhangi bir ipucu veya kanıt vermez.

Dolayısıyla, burada bizim cevap aramamız gereken ilk soru, Ezgi'nin Durakların "gerçek" ve "otantik" usulünü arayıp bulma sürecinde sağlam tarihsel ve müzikal kanıtlara dayanıp dayanmadığı sorusudur. Bu noktada her şeyden evvel Durak Evferi usulünün, varsa, tarihsel kökenlerini araştırmak gerekiyor.

Dr. Suphi Ezgi beş ciltlik Nazarî ve Amelî Türk Musikisi adlı kitabını yayımlamaya başlamadan[29] aşağı yukarı on yıl kadar evvel, 1922 yılında, Rauf Yekta Bey'in neredeyse kitap boyutuna varan Türk Musıkisi makalesi Fransa'da yayımlanır[30]. Dönemin en büyük müzik otoritesince kaleme alınmış, geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin teori ve pratiği hakkındaki bu ilk sistematik bilimsel eserde Türk müziğinde kullanılan büyüklü küçüklü tam 45 adet usul kalıbı tanımlanıyor ve bu usullerin her biri bir müzik eseri notasıyla örneklendiriliyor. Rauf Yekta Bey'in tanımladığı bu usuller arasında Suphi Ezgi'nin Durak Evferi usulü bulunmuyor. Ayrıca, dönemin önemli bir müzik hocası ve bestecisi ve Dr. Suphi Ezgi'nin İstanbul Konservatuvarı Türk Musıkisi Tasnif ve Tesbit Heyetinden mesai arkadaşı olan ve "hoca" lâkabıyla bilinen İsmail Hakkı Bey (1866-1927) de İstanbul'da 1925 yılında pedagojik nitelikte bir Türk müziği solfeji kitabı yayımlar. Tam 37 usulün tarif edildiği İsmail Hakkı Bey'in kitabında Ezgi'nin Durak Evferi usulünün adı geçmez[31].

Bu Durak Evferi usulünü veya ona şekil itibarıyla az çok benzeyen bir usulü onyedi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyılların Türkçe yazma veya basılı müzik kaynaklarında da maalesef bulamıyoruz. Bu kaynakları kısaca gözden geçirelim. Muhtemelen onyedinci yüzyılın ortalarında kaleme alınmış ve henüz yayınlanmamış bir elyazması eserinde Leh mühtedîsi Wojciech Bobowski (nâm-ı diğer Ali Ufkî Bey) 30 kadar usul kalıbının darplarının sıralanışını veriyor[32]. Ondan bir yarım yüzyıl kadar sonra yazan Kantemiroğlu da Edvârında toplam olarak 20 usul kalıbının vuruşlarının sıralanışını verir[33]. Ezgi'nin tanımladığı Durak Evferi usulü geleneksel

Osmanlı/Türk musıkisi tarihinin bu iki temel kaynağının hiçbirinde yer almıyor.

Kantemiroğlu'nu hemen izleyen dönemde, yani onsekizinci yüzyılın ilk yarısında kaleme alınmış ve günümüze gelmiş birçok müzik teorisi kitabında usullerle ilgili bilgiler veriliyor. Örneğin, Hızır Ağa'nın 1740'lı yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlîdü'n Nagamât adlı edvâr kitabında 25 usulün darpları veriliyor34. Hızır Ağa'nın çağdaşı olan Tanburî Arutin, Ermeni hurufatıyla fakat Türkçe olarak 1730'lu yıllarda kaleme aldığı bir eserde 30 adet usulün darplarını veriyor35. Dönemin iki Rum musıkişinası ve kilise hanendesi de yazdıkları musıki risalelerinde uzun uzun usullerden söz ederler. Panayiotis Halaçoğlu 1720'li yıllara ait metninde 28 adet, onun talebesi olan Kyrillos Marmarinos ise 1750'li yıllarda yazdığı risalede 22 adet usulün vuruşlarını sıralar36.

Kezâ, çok uzun yıllar Osmanlı sınırları içinde yaşamış olan Fransız Büyükelçiliği tercümanı Charles Fonton, 1751'de yazdığı Şark Musıkisi Hakkında Deneme adlı risalede toplam olarak 30 adet usulün darplarını sıralıyor37. Onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde ise en önemli kaynak olarak Abdülbaki Nâsır Dede'nin 1794'te kaleme aldığı Tedkik ve Tahkik'i görüyoruz. Abdülbaki Nâsır Dede bu risalede yirmi bir adet usulün tanımını veriyor38.

Ezgi'nin Durak Evferi usulü onsekizinci yüzyıla ait bu kaynakların hiçbirinde yoktur. Bu yazılı veya basılı kaynaklarda 9/4 veya 9/8'lik olarak yazılan ve Mevlevî âyinlerinde kullanılan ve bugün de bildiğimiz Evfer usulünden başka türden bir Evfere rastlanmıyor. Durak Evferi usulüne rastlanmadığı gibi, 21 zamanlık herhangi bir başka bir usul de bulunmuyor bu kaynaklarda.

Ondokuzuncu yüzyıla ait çeşitli Türk musıkisi kaynaklarında da Durak Evferi usulüne rastlayamıyoruz ne yazık ki. Arap harfleriyle ilk matbu güfte mecmuası Hâşim Bey Mecmuası'dır. Bu mecmuanın ilk baskısı 1855'te, güfte kolleksiyonunun başına uzunca bir edvâr, usulât ve makamât kısmının ilâve edildiği ikinci baskısı ise 1864 yılında yapılmıştır. Bu kısımda Dede Efendi'nin talebesi olan Hâşim Bey, daireler içine yerleştirilmiş olarak 35 adet usulün darplarını veriyor. Haşim Bey bu usullerin altı tanesinin –ki bunlar "Darbeyn" usullerdir– bizzat kendi icadı olduğunu belirtir ("usul-i cedid"). Diğer 29 usulün arasında ise Durak Evferi bulunmuyor39.

Haşim Bey Mecmuasının yayınından birkaç yıl önce Fener Rum Patrikhanesi tarafından kilise hanendelerinin dindışı müzik konusunda bilgi

edinmelerini sağlamak amacıyla (yani tıpkı ondan bir yüzyıl kadar önce Halaçoğlu ve Marmarinos'un yaptıkları gibi) Grek harfleriyle ve Grekçe didaktik nitelikte bir kitapçık yayınlanır. 1843 yılında basılan Ermineia tis Exoterikis Mousikis adlı bu kitapçıkta perdeler, usul ve makamlar şekil ve örneklerle uzun uzun izah edilmektedir. Kitapta 21 adet usulün darpları veriliyor40. Bunlar arasında da Durak Evferinin adı geçmiyor.

Haşim Bey Mecmuasından on yıl kadar sonra dönemin önemli hoca ve musıkişinaslarından Bolahenk Nuri Bey (1834-1910) 1873 yılında bir güfte mecmuası yayınlar. Bu mecmuanın giriş bölümünde 32 usul tarif edilmektedir ve bunlar arasında da Ezgi'nin Durak Evferi usulü bulunmuyor41. Ondokuzuncu yüzyılın bir diğer iyi bilinen güfte mecmuası da Şeyh Edhem Efendi (1862-1933) tarafından 1890 yılında yayınlanan mecmuadır. Bergüzâr-ı Edhem adlı bu mecmuanın giriş bölümünde Edhem Efendi'nin verdiği 15 usul arasında da Durak Evferini aramak boşunadır42.

Ondokuzuncu yüzyılın en tanınmış ve en kapsamlı musıki mecmuası ise hiç kuşkusuz 1899 yılında Ahmet Avni Bey [Konuk] (1871-1938) tarafından yayınlanan Hanende adlı mecmuadır43. Altı yüz sayfalık bu çok kapsamlı ve çok sistematik güfte mecmuası, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının fasıl repertuvarının sadık bir aynası, dönemin âdeta bir tür dindışı eser kataloğu olarak görülür. Ayrıca Ahmet Avni Bey, Suphi Ezgi'nin de yakın dostu, meslektaşı ve meşk arkadaşıydı; birlikte yıllarca Zekâi Dede'den dinî ve dindışı klâsik eserler meşk etmişlerdi. Hanende mecmuasının giriş bölümünde, âdet olduğu üzere, Ahmet Avni Bey bazı usulleri tarif eder ve 37 adet usulün darplarını sıralar. Bu usuller arasında da Durak Evferi yoktur. Ayrıca, Ahmet Avni Bey Durak formunu tanımlarken şöyle yazar:

"Durak – Bunlar dahi tekâyâda [tekkelerde] münferiden kıraat olunmak
[tek başına okunmak]

üzere ilâhide müsta'mel eş'ar nev'indendir
[ilâhide kullanılan şiirler cinsindendir].

Türkî darp veyahut Durak Evferi ile bestelendiği mervi ise de
[rivayet ediliyorsa da]

elyevm
[bugün]

mevcut olanların hiç birisi Türkî darp usûlünün reftârına muvafık
[yürüyüşüne uygun]

olmadığı gibi esâtizeden
[üstadlardan]

hiç birisinin bu usûl ile kıraat eylediğine
[okuduğuna]
fi zemânina
[zamanımızda]
tesadüf edilmemiştir
[rastlanmamıştır].
”44

Ondokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarının diğer bazı önemli matbu güfte mecmualarında da Durak Evferi usulünü aramak beyhudedir45. Suphi Ezgi’nin bir diğer çağdaşı besteci ve müzik hocası ve o da Zekâi Dede’nin talebesi olan Kâzım Uz (1872-1938) 1893’te Türkçede türünün ilk örneği olan küçük bir Musıki Terimleri Sözlüğü (
Musıki Istılâhatı
) yayınlar. 530 madde içeren bu sözlüğe toplam 39 usul madde başı olarak alınmıştır. Bunlar arasında Durak Evferi bulunmuyor46. Ondokuzuncu yüzyıla ait incelediğimiz tüm bu kaynaklar içinde Durak Evferi usulüne rastlanmadığı gibi, ona az çok benzeyen başka bir usul, veya onun gibi 21 zamanlı bir diğer usul de yoktur.

Sonuç itibarıyla, 1930’lu yılların başında beş ciltlik kitabını yazmaya başlayan Dr. Suphi Ezgi’nin, Durakları yeni oluşturmakta olduğu makam ve usul tasnif sistemine dahil etmek istediği ve bunun için de uygun gördüğü şekilde yepyeni bir usul kalıbı icat ettiği apaçık ortadadır.

Gerçi onyedi, onsekiz ya da ondokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş bazı Durakların bir usul kalıbıyla bestelenmiş olmaları ihtimalini hepten reddetmek mümkün değil. Ama, eğer varsa, böyle bir orijinal usul kesinlikle Ezgi’nin tanımladığı Durak Evferi usulü olmuş olamaz. Ezgi’nin Durak Evferi’nin önceki yüzyıllara ait ve mecmualarda gördüğümüz sayıları 50’yi geçen usulün hiçbiriyle uzak ya da yakın bir akrabalığı, anlamlı bir benzerliği de yoktur. Dolayısıyla da Durak Evferi usulünün eski bir usulün zaman içinde değişmiş bir biçimi, eski usul kalıplarından birinin bir türü veya varyantı, o kalıplardan birinin kudüm velveleleri yoluyla zaman içinde oluşmuş bir türevi olması ihtimali de bizce çok düşüktür
47
. Burada söz konusu olan Dr. Suphi Ezgi’nin kendine mahsus bir icadıdır sadece.

Ayrıca, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde sadece bir tek icra alanına veya bir tek beste formuna inhisar eden usul kalıbı da yoktur. Var olan usul

kalıpları hem dinî hem dindışı musıkide, hem şarkılarda hem ilâhilerde, hem peşrevlerde hem Mevlevî âyinlerinde vs. kullanılır. Hele hele bir tek beste formuna mahsus ve başka türden eserlerde kesinlikle kullanılmamış bir usul kalıbı bulmak hiç mümkün değil. Yani Durak Evferi usulünü icat eden Dr. Suphi Ezgi, Durakların, eğer usullü iseler tabii, sadece ve sadece bu usulle bestelendiklerini ileri sürerek Osmanlı/Türk musıkisinde usul kalıplarının kullanımına ilişkin geleneksel esnek yaklaşımı da tamamen bir yana itmiş oluyordu.

Özetleyecek olursak, Dr. Suphi Ezgi, Durakların şaşırtıcı nitelikte düzensiz yapısını zaptürapt altına almak için maksada uygun bir usul icat etmiş ve ona Durak Evferi adını vermiştir. Bu yeni usule bu adı vererek Mevlevî âyinlerinin ikinci ve dördüncü selâmlarında kullanılması âdet haline gelen ve bu yüzden bazı kaynaklarda "Mevlevî Evferi" diye de adlandırılan 9/4'lük Evfer usulüyle bir paralellik kurmak istemiş olduğunu tahmin ediyoruz.

Ezgi, durak Evferi usulüyle yazdığı Durak notalarını 1933 yılından itibaren yayımlamaya başlar. Bu Duraklardan birkaçının notasını Abdülkadir Töre (daha doğrusu onun öğrencisi Ekrem Karadeniz) usulsüz olarak yayımlamıştır. Ezgi 1946 yılında 39 adet Durak, altı na't, dört salât, bir temcit ve birkaç dinî eserin daha notasını içeren bir kitapçık yayımlar[48]. Bu eserde Ezgi, notaya aldığı na'tlardan beş tanesini Durak Evferi usulüyle, Itrî'nin Na't-ı Mevlânâ'sını ise Türkî Zarp usulüne uydurarak yazmıştır. Salât, Tekbir ve Mersiyeleri de aynı Türkî Zarp usulüyle notaya dökmüştür. Ancak, Ezgi'nin kullandığı Türkî Zarp usulünün ondan iki asır önce onsekizinci yüzyıl kaynaklarında bulduğumuz ve aynı adı taşıyan usulle de hiçbir benzerliği yok.

Bugüne dek Duraklar hakkında yayımlanmış tek eser budur. Maalesef Duraklar hakkında bugüne dek başka bir nota derlemesi veya herhangi bir özgün müzikolojik araştırma yayımlanmış değil. 1946'da Suphi Ezgi'nin yayımladığı bu Duraklar derlemesi ve "yeniden keşfettiği" Durak Evferi usulü geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin diğer modernleştiricisi Hüseyin Sadettin Arel'i pek heyecanlandırmış olmalı ki, o güne dek bir tek Durak dahi bestelememiş olan Arel, hemen hummalı bir şekilde çalışmaya koyuldu ve iki yıl içerisinde, yani 1947 ile 1949 yılları arasında tam tamına 80 adet

Durak besteledi. Bunların hepsi de elbette ki Durak Evferi usulüyle bestelendi[49].

İcat edildikten sonra Durak Evferi usulü musıki çevrelerinde ciddî bir direniş veya muhalefetle karşılaşmadı. Sadettin Arel - Suphi Ezgi Türk musıkisi ses ve nota yazım sisteminin yerleşmesinden sonra da bu usul Türk musıkisi usulleri repertuvarının bir parçası haline geldi ve gerek varlığı gerekse "otantik" niteliği yirminci yüzyılda Ekrem Karadeniz hariç kimse tarafından ciddî olarak tartışma konusu edilmedi[50].

Ekrem Karadeniz "Durakçı" Nâfiz Bey'in öğrencisi olan Abdülkadir Töre'nin öğrencisiydi. Hocasının ardında bıraktığı notlara dayanarak yıllar önce yazdığı bir Türk müziği kuramı kitabı ise ancak ölümünden sonra 1983 yılında yayımlanabildi. Ayrıca, bu kitapla öne sürülen özgün Türk musıkisi ses ve makam sistemi, Arel-Ezgi sistemine alternatif teşkil edecek kadar yaygınlık kazanamadı.

Duraklar ve Durak Evferi usulü meselesinde ise Ekrem Karadeniz orta yolcu bir tutum izler. Karadeniz, Ezgi'nin Durak Evferi usulüne prensip itibarıyla karşı değildir ve yeni icatedilmiş olan bu usulle yeni Duraklar bestelenmesine hiçbir itirazı yoktur. Ama önceki yüzyıllardan intikal etmiş Durakların kesinlikle usulsüz olarak bestelenmiş oldukları konusunda ısrarlıdır ve bu Durakları zorla Ezgi'nin yeni usulüne uydurmaya kimsenin hakkı olmadığını savunur. Ne var ki, Karadeniz'in tepkisi daha çok duygusal niteliktedir ve o da, tıpkı Suphi Ezgi gibi, Durakların usulleri hakkında veya usulsüz olmaları konusunda gerçekten sağlam ve ikna edici tarihsel ve müzikolojik kanıtlar ileri sürmez. Şöyle yazıyor Ekrem Karadeniz:

> "...eski eserlerde Durakların usûlle bestelendiğine dair hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Aksine, Durakların usûlsüz bestelendiğine dair görüş birliği vardır. Bu türden eserlerin usûlle bestelenmesi denenmeğe değer bir fikir olabilirse de, eski üstadların usûlsüz besteledikleri çok güzel ve san'atlı Duraklara el uzatmak ve onları üzerlerinde değişiklikler yaparak aslından başka şekillere sokmak kimsenin hakkı olmayan yanlış bir harekettir."[51]

“Bazı musıkiciler Dr. S. Ezgi’nin “Amelî ve Nazarî Türk Musikisi” kitabında ileri sürdüğü görüşe aldanıp Durakların önceleri usûlle bestelendiğini, ancak zamanla kulaktan kulağa aktarılırken usûlün kaybolduğunu zan ve iddia etmektedirler. Hatta daha da ileri gidip 21 darplı Durak Evferi usûlünü bulduklarını ileri sürerek mevcut Durakları bu usûle uydurmaya çalışmaktadırlar. Gerçekten de Türk musıkisinde böyle bir usûl vardır ve bu usûlle Durak tavrında eser bestelemek mümkündür (Bu iddiayı ileri sürenler kendileri tarafından bestelenmiş bir-iki örnek de vermişlerdir). Ne var ki, Durakların hepsinin önce usûlle bestelendiklerini sanmak yanlıştır. Duraklar öteden beri usûlsüz olarak bestelenmiş ve bize kadar böyle gelmiştir. Duraklardan daha eski pek çok eserin usûllerinin ve ritmik âhenklerini aynen koruyarak zamanımıza kadar ulaştığını göz önüne alacak olursak, zamanla Durakların usûllerini kaybettikleri yolundaki iddianın da ne kadar çürük olduğu anlaşılır.”
52

1970’li yıllardan itibaren Arel ve Ezgi’nin ortaya koydukları ses, makam ve usul sistemleri tüm Türk musıkisi konservatuvarlarında ana öğretim aracı olarak kabul gördü. Başta İstanbul’daki Türk Musıkisi Devlet Konservatuvarı olmak üzere, zaten Arel ve Ezgi’nin öğrenci ve yandaşlarının siyasi girişimleri sonucu kurulmuş olan bu konservatuvarlarda Arel’in çeşitli öğrencileri gerek yönetici gerekse öğretim üyesi olarak görev yapmaya başladılar. Sonuç itibarıyla, Durakların usulsüz ve serbest olarak bestelenmiş olabileceği yönündeki görüş, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin resmî eğitim kurumlarından büyük ölçüde dışlanmış oldu. Türk musıkisi talebeleri de Durak Evferi usulünü geleneksel usullerden biriymiş gibi öğrenmeye başladılar. O yıllardan sonra yayımlanan birçok Türk musıkisi kitabında da Dr. Suphi Ezgi’nin icadı olan Durak Evferi usulü tüm Durakların “çok eskilerden” bugüne gelmiş, değişmez, standart ve yerleşik usulü olarak sunuluyor
53
.

Günümüzün en deneyimli ses sanatçısı Dr. Alâeddin Yavaşça ise, Ekrem Karadeniz’inkine benzer bir yaklaşımla Durak Evferi usulünün varlığına karşı çıkmıyor, fakat geleneğe aşina olduğundan Durakların icra üslûbu konusunda epey temkinli ifadeler kullanıyor:

“Usûlsüz, serbest okunduğu gibi, yirmi bir zamanlı Durak Evferi usûlünde icra edenler de vardır. Durak okumanın kendine has bir tavrı vardır, gelişigüzel okunamaz.”
54

Arel-Ezgi görüşünün egemen olmasına rağmen, bazı besteciler usulsüz Durak bestelemeye devam etmişlerdir. Örneğin, Cinuçen Tanrıkorur’un (1938-2000) 1984 yılında Bestenigâr makamında bestelediği Durak usulsüzdür. Suphi Ezgi’nin “icat ettiği gelenekten” kendini ve bestesini korumak için olsa gerek, Cinuçen Tanrıkorur, bestelediği bu tek durağın usulsüz olduğunu ve usulsüz olarak okunması gerektiğini, bizzat yazdığı notasının başına bir not düşerek özellikle vurgulamıştır. Ayrıca, Tanrıkorur Durakların o çok özel icra üslûbunun altını bilhassa çizmek ihtiyacını hissetmiş ve bu üslûbun çok güzel, çok doğru bir tanımını da vermiştir. Şöyle yazıyor Cinuçen Tanrıkorur:

“Güzel sesli bir zâkir tarafından, formun kendine mahsus ağırbaşlı ve zâhidâne havası içinde, ney tavrına benzer bir üslûpla [uzun seslerde önce düz, sonra vibrato’lu, inişlerde süzmeli ve hafifçe gaygaylı olarak] icra edilmelidir.”
55

Ezgi’nin Restorasyon Projesinin Gerekçeleri

Suphi Ezgi, Duraklar üstünde giriştiği bu geniş çaplı “restorasyon” işlemini nasıl açıklıyor? Bu işlemi nasıl doğruluyor, hangi esaslara ve argümanlara dayandırıyor?

Aslına bakılırsa, Suphi Ezgi veya Sadettin Arel, Durakların usule sokulması işlemiyle ilgili hiçbir sağlam tarihsel ya da müzikolojik kanıt ileri sürmezler. Durak Evferi usulünün Ezgi tarafından “yeniden keşfi”nin yeterli kanıtlara dayanmadığına yukarıda işaret ettik. 1935 yılında şöyle yazıyordu Suphi Ezgi:

“Durak Evferi usûlü tahminen yüz seneden beri unutulmuş, Durak ve na’tlar tenbel ve cahil müezzin ve zâkirler tarafından usûlün zamanları birçok parçalara ayrılmak suretiyle âdeta musiki hokkabazlığı yapılarak taksim gibi okunmuş idi... işte bunları usûle sokmaya ve asıllarına ircaa [döndürmeye] Hüseyin Sadettin Bey’le çalıştık ve muvaffak olduk [başardık] .... yurdumuz evlâtlarına bu güzel ölçüyü kazandırdığımızdan dolayı bahtiyarız.”
56

Suphi Ezgi, Durakların okunuşuna benzer bir biçimde usulsüz okunmaları gereken Temcit ve Münacattan söz ederken de aynı argümanları kullanır. Aynı şekilde, Nâyi Osman Dede'nin Miraciye'sinin notasını verirken de yine kendini eski zâkir ve müezzinleri kötülemekten alamaz:

"Bu eserin usûlü unutulmuş, nağmeleri karmakarışık ve ilâveli olarak cahil müezzin ve zâkirler tarafından gayetle kötü bir halde okunmuş idi. Muhibbim
[dostum]
Hüseyin Sadettin Bey'in muavenetiyle
[yardımıyla]
temcidin çok güzel ezgisini pisliklerinden temizleyip usûlüne de sokarak aslına irca etmeye ve bu beliğ
[belâgatli]
ve nefis ruhani eserin meydana çıkmasına muvaffak
[başarılı]
olduk."[57]

> "Cahil zâkir ve müezzinlerce usûlü unutulmuş ve ezgisinin nağme zümreleri birbirine karıştırılarak ve birtakım ilâvelerle kötü okunmuş olan Miraciye..."
> [58]

Suphi Ezgi Duraklarla doğrudan ilgili olan 1946 yılındaki yayınında da Duraklar üzerinde yaptığı işlemleri doğrulamak için benzer gerekçeler ileri sürer:

> "...bu eserlerin usûlü unutulmuş ve cahil zâkir ve müezzinler tarafından motifleri bozulmuş ve başka kötü motifler katılarak taksim gibi okunagelmişti."
> [59]

Durakların "otantik" usulü zamanla niçin unutuldu? Motifleri niye "bozuldu" ve "kötü" motiflerle dolduruldu? Bu "bozulmanın" sorumluluğunu Suphi Ezgi tümüyle bilgisiz diye nitelediği zâkir ve müezzinlere, yani Durakların kuşaktan kuşağa iletildiği meşk silsilesinin zayıflığına yüklüyor. Suphi Ezgi'ye göre, zâkir ve müezzinlerin " tenbel ve cahil" olmaları onları öğrendikleri eserlere karşı sadakatsiz yapmış, öğrendikleri eserleri icra ve intikal sırasında bozmalarına sebep olmuş[60]. Dr. Suphi Ezgi'nin bu arada bizzat kendi hocası olan ve ona Durakları öğreten SünbülEfendi dergâhı zâkirbaşısı Cerrah Fehmi Efendi'yi de bu "cehalet" zincirine dahil etmesi türünden yakışıksız bir davranışı bir yana bıraksak

bile, Durakların usulünün kaybolmuş olmasının gerekçelerini de elbette ki bu türden bir açıklamaya dayanarak kabul ettirmek mümkün değil.

Bir kere Suphi Ezgi'nin kitabında notasını verdiği birçok Durak, onun var olduğunu iddia ettiği ve küçümsediği bu "tenbel ve cahil" zâkirlerin elinden geçmemişti bile. Örneğin, Dede Efendi, Zekâi Dede, Hacı Arif Bey ve Behlül Efendi'ye ait Durakların, bestecileriyle Suphi Ezgi arasındaki aktarım zincirinin kısalığı –ve hatta, Zekâi Dede'nin Suphi Ezgi'nin hocası olduğunu düşünürsek, yokluğu– dolayısıyla "bozulmaya" zaman ve fırsat bulamadıkları apaçık ortada. Diğer yandan, yüzlerce ve hatta binlerce ilâhiyi ezbere bilmesi ve icra edebilmesi normal addedilen zâkir ve müezzinlerin niçin bu ilâhilerin usulünü veya melodisini hiç bozmadıkları ve inatla sadece ve sadece sayıları zaten nispeten az olan Durak ve na'tların usulünü bozdukları ve onlara "kötü ve çirkin nağme ve motifler" katmış oldukları da tarihsel ve müzikolojik açılardan açıklanmaya muhtaç bir husustur.

Ayrıca, Ezgi'nin Durak repertuvarının bu "tenbel ve cahil" zâkirler tarafından icrası hakkında kullandığı,

> "...usûlün zamanları birçok parçalara ayrılmak suretiyle âdeta musıki hokkabazlığı yapılarak taksim gibi okunmuş idi..."

ifadesinden de tam olarak neyi kastettiği pek anlaşılır gibi değildir. Ezgi'nin "usulün zamanlarının birçok parçalara ayrılması" diye adlandırdığı şey, herhalde bizzat kendi yaptığı gibi, büyük usulleri küçük bileşenlerine ayırma işlemi olmasa gerektir. Ezgi'nin sözünü ettiği "musıki hokkabazlığı" herhalde usulü olmayan eser olamayacağı düşüncesinden hareketle, usulü olmayan veya usulünü algılayamadığı bir eserin mutlaka bir taksim olması gerektiği fikriyle, Durakların gerçek durumunu karşılaştırmaktan kaynaklanan şaşkınlığın kullandırdığı bir ifade olsa gerektir. Ama eğer bu zâkir ve müezzinlerin "cehaleti", o sıralarda yeni yeni oluşturulmakta olan Arel-Ezgi Türk musıkisi sisteminin ses, usul, makam tasnif ve anlayışını bilmemekte yatıyorsa, kabahatleri de henüz oluşmakta olan bu sisteme uyum sağlayamamak idiyse, o takdirde bu değerlendirmeye ekleyecek bir şey yok elbette.

Cahil ve tenbel zâkir ve müezzinler elinde zamanla şekilleri "bozulmuş" olan bu Durakların orijinalleri nasıl keşfedilecek, ve bu eserler orijinal hâllerine nasıl döndürülecektir? Bunun için ne tür bir yöntem izlenmesi gerekiyor? Suphi Ezgi, elindeki "bozuk" Duraklara uygulamaya karar verdiği "restorasyon" yöntemi hakkında neler söylüyor, bu yöntemi nasıl açıklıyor?

Gerçekte ne Arel ne de özellikle Ezgi, izledikleri yöntem ya da yaklaşım konusunda hiçbir somut bilgi vermezler. Suphi Ezgi bir yüzyıldan daha eski olan müzik eserlerinin neredeyse tümünün zamanla “bozulmuş” olduğu kanısındadır[61]. Eserleri “asıllarına irca” meselesi Suphi Ezgi için, beş ciltlik kitabı boyunca, neredeyse bir sabit fikir hâlindedir ve anlaşıldığı kadarıyla, kitabında notasını verdiği onyedi ve onsekizinci yüzyıllara ait yüzlerce eserin “asıl ve orijinal” şekillerine ulaştığı iddiasını taşımaktadır[62]. Ne var ki, böyle güçlü ve kapsamlı bir iddiayı öne sürebilmek için Ezgi’nin ne meşk silsilelerine ilişkin gerekli tarihsel belgelere ne de anlamlı analitik ve karşılaştırmalı müzikoloji yöntemlerine sahip bulunmadığı da apaçık ortada.

Özetle, Ezgi bu “restorasyon” işlemlerini kendi kişisel müzikal zevki, sezgileri, tecrübesi, aklıselimi ve kişisel tercihleri dışında başka bir şeye dayandırmıyor, bu indî yargılarını hiçbir sağlam, gerçekçi ve ikna edici bilimsel kanıtla desteklemiyor. Örneğin, bazı Durak güfte ve notalarını yayımladığı 1946 tarihli eserinin önsözünde şöyle yazıyor Suphi Ezgi:[63]

> “Usûlleri unutulmuş veya lahinlerinin
> [melodilerinin]
> motifleri pek bozulmuş eserlerin asıllarını bulmak merakı on yedi yaşımdan beri bana hâkim olduğundan o bozuk eserleri asıllarına irca etmek
> [döndürmek]
> hususunda
> [konusunda]
> elli seneyi mütecaviz
> [aşan]
> çalışmalarım bende o eserleri asıllarına irca edilmiş halde tamire ilmî ve san’atî bir kudret ve meleke
> [yetenek]
> hasıl etti
> [meydana getirdi]
> . İşte bu selâhiyetle
> [yetkiyle]
> bütün 54 parça eseri onarıp usûllerine de koyarak asıllarına irca ettiğime eminim.”

Bu indî ifadeler ve birlikte sahip bulunduğunu öne sürdüğü kişisel yetenek ve tecrübeler Ezgi’ye göre bu restorasyon işlemini sağlıklı bir biçimde yapmaya yeterlidir. Bunlar dışında Ezgi’nin bu “restorasyon”

girişimleri için verdiği herhangi bir somut belge, kanıt veya tarihsel/müzikolojik destek unsuru aramak boşunadır. Ezgi'nin düzen ve tertip anlayışı, düzleştirici pozitivizmi sadece Duraklara usul atfetmekle de kalmadı. Nayî Osman Dede'nin Miraciye'sinin, muhtelif tekbir, temcit ve salâtların, başta Itrî'ninki olmak üzere muhtelif na'tların da usulsüz ve serbest ("ad lib.") okunmaları gerektiğini kabul etmemiş ve onlara da (ya "Türkî Zarp" usulüyle, ama bunun onsekizinci yüzyılda kullanılmış olan Türkî Zarp usulüyle pek ilgisi yoktur, ya da yeni icadı olan Durak Evferi usulüyle) bir usul cenderesi icat etmekten kendini alamamıştır. Başka bir yayınında aynı konuda yine benzer muğlâk ifadeleri kullanarak şunları yazar Suphi Ezgi:

> "...bende saz ve söz eserlerinin asıllarını bulmak ve anlamak merakı hâsıl olmuştu ve bozuk eserler âcizi [beni] doyurmuyordu...bu mesai sayesinde bozuk olan eserleri tanımakta benim için bir ilim ve suhûlet [kolaylık] hasıl oldu. Bu arzettiğim merak saikasıyla [güdüsüyle] elimizde mevcut dörtyüz senelik âsârın [eserlerin] bir kısmının aslına karip [yakın] ve diğer bir kısmının da aslı gibi bulunmasına çok sa'y ettim [çalıştım]."[64]

"Eserlerimizin aslını bilmek ve bulmak merakıyla mümkün olanlarını onararak aslına irca ve usûlüne idhal etmekte [usûlüne sokmakta] elli seneden fazla yaptığım çalışmaların bana verdiği ilmî kudretle..."[65]

Ne var ki, bu ısrarlı ve inançlı, fakat tamamen yöntemsiz eski eserleri "aslına irca" işlemi zaman zaman bir değiştirme, yenileme ve hatta tahrifat niteliği bile kazanabiliyor. O kadar ki, Suphi Ezgi bir eserin elindeki notasının bir bölümünü beğenmediği ya da "bozuk" bulduğu zaman melodik yapıyı tamamen değiştirmekte ve eserde kendi uygun gördüğü usule denk düşmeyen nağme ya da melodileri çıkarıp yerine "uygun" olanlarını

sokmakta hiçbir tereddüt göstermiyordu. Bunu bizzat Suphi Ezgi’nin bazı safça ve masumane ifadelerinden de anlıyoruz.

“...bozuk ve zait
[fazlalık]
nağmelerin tayyı
[silinmesi]
ve eserin ölçüye ithali [sokulması] için on sene çalıştım. Çünkü bugün
hatıra gelen bir nağme
bu yolda ancak bir adım ilerlemeye kifayet eder
[yeter]
. Ve günün her saatinde ölçülü
nağme taharriyatı [araştırması]
müsbet
[olumlu]
bir netice vermez. Hiç umulmadık bir zaman ve mekânda çok kıymetli seslerin
bulunduğu
vakidir. İşte yüzlerce ölçülü nağmeler arasından muvafıkını
[uygununu]
bulup
bozuk nağmelerin yerlerine onları koymak
suretiyle eseri aslına takrip
[yaklaştırma]
işinin ne kadar müşkül
[zor]
ve nazik olduğunu
bestekârların takdirine
bırakırım.”
66

Hakikaten de Ezgi düzeltme, rötuş yapma vs. ile eseri yeniden yazma, yeniden besteleme arasındaki sınırı birçok yerde aşmış olmalıdır. Ezgi, eline geçen Durak notasının mutlaka “bozuk” olması gerektiğine bir kere inanınca, eser üzerinde yapmayı uygun gördüğü tüm nağme değişikliklerini de elbette ki birer tahrifat olarak algılamaz. Bu değişikliklerin statüsü yükseltilerek terfi ettirilir ve birer “düzeltme” olurlar, birer “aslına irca” ve “orijinaline yaklaştırma” hâline gelirler. Bütün Duraklara uygun olan usulün

Durak Evferi usulü olduğuna karar verildiğinde de o usule uymayan nağmelerin değiştirilmesi elbette meşru hâle gelir.

Aynı usul kalıbına, eserin makamına da uygun olan birden fazla nağme türü uydurulup denk düşürülebileceğine göre de, Dr. Suphi Ezgivari bir “aslına irca” işlemiyle aynı durağın birkaç farklı “orijinal versiyonuna” ulaşmak pekâlâ mümkündür. Çünkü Ezgi’nin icat ettiği şekliyle Durak Evferi usulüne denk düşebilecek birkaç farklı nağme bulabilmek işten bile değildir. Nitekim, Suphi Ezgi’nin aynı Durağın farklı iki “orijinal bestesine” ulaştığı ve aynı eserin ikisi de sanki bestecisinin elinden çıkmış olan bu iki farklı versiyonunun notasını birden verdiği de oluyor. Aynı Durak, bestecisinin elinden iki farklı şekilde çıkmış olamayacağına göre, Ezgi’nin yayınladığı Duraklar arasındaki bu hakikaten ciddî “orijinal versiyon” farklılıkları elbette ki onun yukarıda örneklerini verdiğimiz, dayanaktan yoksun indî yargılarından ve daha genelde, müzikolojik yöntemsizliğinden kaynaklanıyor[67].

Ortaya çıkan sonuçlar ise ne Ezgi tarafından ne de onun öğrencileri ve/veya Arel ile birlikte oluşturdukları müzikal sistemin yandaşları tarafından bir eksiklik, çelişki, muğlâklık veya tutarsızlık olarak algılandı. Çünkü esas itibarıyla önemli olan müzikolojik öncelikler değil, bunların siyasî ve ideolojik arka plânıydı.

Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini modernleştirirken ulaşmak istedikleri sistemin hem “doğal”, hem de mantıklı, kapsayıcı ve mükemmel olmasını amaç edinmişlerdi. Bu girişimlerinin içerdiği müzikal pozitivizm ve uygulamasının ayrıntıları ve uzun vadeli sonuçları konumuz dışında kalıyor. Her hâlükârda, onlara göre her Türk musıkisi eserinin mutlaka bir makamı ve bir usulü olmalıydı. Bu, neredeyse bir kanun ve vazgeçilmez bir nizamdı. Formel gevşeklik ve anarşiyle ritmik intizamsızlık ise – geçmiş Osmanlı dönemi müzisyenlerinin “tenbellik ve cehaletinin” birer sembolü olarak – kesinlikle bertaraf edilmeliydiler. Duraklar üzerinde yapılan ehlîleştirme operasyonu işte bu amaca yönelikti.

[1] Bkz. Cem Behar, Ali Ufkî ve Mezmurlar, Istanbul Pan Yayıncılık, 1990, s. 9-43; Cem Behar, “Wojciech Bobowski’nin (Ali Ufkî) hayatı ve eserleri hakkında yeni bilgiler”, Tarih ve Toplum, sayı 94, Ekim 1991, s. 17-22.

[2] Cem Behar, Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği (Charles Fonton), Istanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 7-41.

[3] Eckhard Neubauer, Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson, Frankfurt, Institut für Arabisch-Islamischen Wissenschaften (The Science of Music in Islam, Vol. 4), 1999; Charles Fonton’un çevresiyle ilgili önemli ek bir kaynak da şudur: Enfants de Langue et Drogmans (Dil Oğlanları ve Tercümanlar), Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

[4] Cem Behar, Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım, Istanbul, AFA Yayınları, 1993, s. 139-163.

[5] Cem Behar, “Neyzen Hayri Tümer (1902-1973) ve elyazması ney metodu”, Müteferrika, Kış 1996, s. 103-143.

[6] Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, [Nouvelles Acquisitions 4023].

[7] Cem Behar, Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği (Charles Fonton), Istanbul, Pan Yayıncılık, 1987

[8] Robert Martin, “Essay on Oriental Music”, Turkish Music Quarterly, I/2, Autumn 1988, s. 1-10; II/1, Winter 1989, s. 1-12.

[9] Cem Behar, “Neyzen Hayri Tümer (1902-1973) ve elyazması ney metodu”, Müteferrika, Kış 1996, s. 103-143.

[10] Bkz. Henry George Farmer,

The Sources of Arabian Music

, Bearsden, Scotland, 1940 (ikinci baskısı, Leiden, Brill, 1965); Amnon Shiloah,

The Theory of Music in Arabic Writings (ca.900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America,

Münich, G. Henle Verlag (RISM, Volume B X), 1979; Amnon Shiloah,

The Theory of Music in Arabic Writings (ca.900-1900) – Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X

, Münich, G. Henle Verlag (RISM, Volume B XA), 2003.

[11] Bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu, Ramazan Şeşen, Gülcan Gündüz ve M. Serdar Bekar,

Osmanlı Mûsıki Literatürü Tarihi (History of Music Literature during the Ottoman Period)

, Istanbul, IRCICA, 2003. Bu haliyle geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi literatürünü kuşatıcı olmaktan henüz epey uzak olan bu yayına "Katalog" veya "Bibliografya" gibi çok iddialı bir ad vermemeyi seçmiş olan derleyicilerin bu tercihleri memnuniyet vericidir.

[12] Cem Behar, "Karamanlı Publications as Sources for the History of Turkish Music", in

Internationales Colloquium Musikarchaologie in der Agais und Anatolien

Berlin, Deutsches Archaeologisches Institut, Verlag Marie Leidorf, 2002, s. 631-640.

[13] Cem Behar, "Türk Musıkisinin Tarihinin Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar",

Müteferrika

, sayı 2, Bahar 1994, s. 39-52.

[14] Cem Behar, “Ziya Gökalp ve Türk Musıkisi”, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Istanbul, İletişim Yayınları, 1986, Cilt 5, s. 1225-1226; Ayrıca, Cem Behar, “Ziya Gökalp, Mahmut Ragıp ve Klasik Türk Musıkisi”, Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler içinde, Istanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 93-107.

[15] Cem Behar, “The Technical Modernization of Turkish Sufi Music: The Case of the Durak”, Anders Hammarlund, Tord Olsson & Elisabeth Özdalga (ed.), Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East, Swedish Research Institute in Istanbul (Transactions Vol. 10), Istanbul, 2001, s. 97-111.

[101] Paris, 1697 (3. baskı, Paris, 1720, Cilt ll, s. 1389) Bayle, bu ilk bilgilerin çoğunu Antoine Galland'dan alır. Bkz. Francisci a Mesgnien Meninski, Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae..., Viyana 1680 (Tıpkıbasımı: İstanbul, Simurg Yayınları, 2000).

[102] Jacob Iselin, Historisch und Geographisches Lexicon, Basel, 1729.

[103] Örneğin J.H. Zedler, Grosses vollstandiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle ve Leipzig, 1732; Chr. G. Jöcher, Allgemeines Gelehrten Lexicon, Leipzig, 1750, Cilt I, s. 272; J. Chr. Adelung, Fortsetzung and Erganzungen, Leipzig, Gleditsch, 1784, Cilt I. s. 108; Nouvelle Biographie Universelle, Paris, Didot, 1852, Cilt II, s. ıo8; M.Michaud, Biographie Universelle Ancienne el Moderne, Paris, 2. baskı 1854, Cilt I, s. 469.

[104] Franz Babinger "Bobowski Wojciech", Polski Slownik Biograficzny, Krakow, 1936, cilt ll, s. 156-157.

[105] Antoine Galland, "Jacob Spon'a 10.5.1677 tarihli mektup". Mohamed Abdelhalim, Correspondance d'Antoine Galland, Edition Critique et Commentee (These Complementaire pour le Doctorat es Lettres), Universite de Paris, Faculté des Lettres et des sciences Humaines, Paris, 1964, s. 121-122.

[106] Bu konudaki tek aykırı görüş G.W.J. Drewes’inkidir. Drewes, Bobowsky’nin “1606 yılında dokuz yaşındayken köle olarak satılmış” olduğunu yazar. Bkz. G.W.J. Drewes “Introduction”, Levinus Warner and his Legacy, Leiden, Brill, 1970, sayfa 12-13. Drewes bu savını hiçbir kaynak ya da belgeye dayandırmıyor. Ali Ufkî’nin gerek eğitimi (Lâtince ve Yunanca bilmesi, müziğe nota yazabiIecek kadar aşinalığı –ki bunları İstanbul’da öğrenmiş olmasına ihtimal verilemez) gerekse kişiliği ve sonraki yaşamıyla eserleri (Ali Ufkî eğer 9 yaşındayken İstanbul’a gelmiş olsaydı büyük bir olasılıkla bir devşirme gibi büyür, yazdığı eserlerde dinî ve kültürel kökenlerinin bu kadar derin ve kalıcı izlerini taşımazdı) bizce onun bu tarihlerde ve bu denli küçük bir yaşta İstanbul’a gelmesi savıyla çelişir. Claes Ralamb’ın Ali Ufkî’nin İstanbul’a 1645 yılında Venediklilerle yapılan savaşlarda esir düşerek getirilmiş olması iddiası da Ali Ufkî’nin yaşamına ilişkin kesin olarak emin olabildiğimiz gerçeklerle bağdaşmıyor.

[107] Bkz. F. Babinger, a.g.e.

[108] Quanto di piu Curioso e Vago a potuto raccorre Cornelio Magni... Parma, Galeazzo Rozati, 1679, sayfa 551.

[109] Claes Ralamb, “A Relation of a Voyage to Constantinople”, s. 703. Ralamb’ın burada Protestanlıktan söz etmesinin bir hata ya da gizli bir arzu mu olduğu, yoksa büyük bir ihtimalle aslen Katolik olan Ali Ufkî’nin Protestanlığa yakınlık duymasından dolayı mı böyle bir sonuç çıkarıldığını belki de hiçbir zaman tam olarak öğrenemeyeceğiz.

[110] Bu konuda bkz. Muammer Uludemir, Mecmua-ı Saz u Söz (bildiriler), İzmir, 1989.

[111] Bkz. Sir Paul Rycaut, The History of the Present State of the Ottoman Empire, London, 1666. Rycaut şöyle yazar: “Saray’la ve oradaki gençliğin eğilimiyle ilgili olarak anlattıklarım... bana Osmanlı sarayında 19 yıl geçirmiş olan anlayışlı bir Polonyalı tarafından aktarılmıştır” (s. xıv) ve “Padişahın Sarayı ve bu sarayın düzeniyle ilgili bu kısa bilgileri orada 19 yıl geçirmş bir kişinin ağzından naklettim” (s. 77).

[112] Bkz. A True relation of designes managed by the old Queen... (İtalyancadan çevrilmiştir). G. Macray, Catalogi Codicum Manuscriptorium Bibliotheca Bodleiana, Oxford, Clarendon Press, 1898, Cilt IV, 444-445, No, 1361/7 "Saray-ı Enderun", Comelio Magni, Turchia içinde, Parma, 1679, s. 502-601.

[113] Paul Rycaut (1628-1700) 1661 -1667 yıllarında İstanbul'da bulunmuş, bu arada da iki kez İngiltere'ye gidip gelmiştir. Bkz. Dictionary of National Biography, Oxford, 1921, Cilt XVII, s. 527-529.

[114] Bkz. İ.H. Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, III/I, Ankara, TTK Basımevi, 1951,5.254-256.

[115] Bkz. Levinus Warner and his Legacy (yayıma hazırlayan G.W.J. Drewes), Leiden, Brill, 1970, s. 63-64 ve M.E.H.N. Mout, "Calvinoturcisme in de zeventiende eeuw", Tijdschrift voor Geschiedenis içinde, 91, 1978,5. 576-607.

[116] Comelio Magni, Turchia, Parma, 1679,5.502.

[117] Nicholas Ralamb, “A Relation of a Journey to Constantinople”, in A. & J. Churchill, A Collection of Voyages and Travels, London, H. Lintot, 1732, 3. ed., s. 705.

[118] Nicholas Ralamb, aynı eser, s. 703.

[119] Nâimâ Tarihi (Ravzatü’l-Hüseyn fî Hulâsati Ahbari’l-Hâfıkeyn), İstanbul, 1280 (1863-64), Cilt 3, s. 192-193.

[120] Barnette Miller, The Palace School of Muhammed the Conqueror, Cambridge, Harvard University Press, 1941, s. 47.

[121] Franz Babinger, “Bobowski Wojciech”, Polski Slownik Biograficzny, Krakow, 1936, II, s. 156-157.

[122] Ali Ufki, De Turcarum Liturgia, Peregrinatione Meccana..., bkz. Abraham Farissol, Itinera M undi, sic Dicta nempe Cosmographia, Oxford, 1691.

[123] Bkz. Dictionary of National Biography, Oxford, 1921, Cilt X (sayfa 401-402) ve XVIII (s. 539-541).

[124] Bkz. Franz Babinger, “Bobowski Wojciech”, Polski Slownik Biograficzny, Krakow, 1936, Cilt II, s. 156-157. Ignacy Chodinski, Historia Lwowa, Lwow, 1865, s. 433-435. Aynı bilgiyi bir ondokuzuncu yüzyıl Fransız biyografik ansiklopedisinde de görürüz. Bkz. Nouvelle Biographie Generale, Cilt II, s. 108-109, Paris, Didot, 1852.

[125] F.Babinger, a.g.e., s. 156.

[126] Georges Guillet de Saint Georges, Lacédémone Ancienne et Nouvelle, Paris 1676, Cilt I, s. 83.

[127] Jacob Spon, Reponse à la Critique Publiee par M. Cuillet..., Lyon, 1679.

[128] BA lbnülemin tasnifi, Hariciye 194; Bkz. Ali Ufkî - Hayatı, Eserleri ve Mecmua-yı Saz ü Söz (yayımlayan Şükrü Elçin), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1976.

[129] Bkz. Cengiz Orhonlu, Tercüman maddesi, İslâm Ansiklopedisi, Cilt 12/1, İstanbul, Devlet Kitapları, 1974, s. 177.

[130] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, Cilt III, 1. kısım, TTK Basımevi, Ankara, 1954, s. 418-419.

[131] Reychman ve Zajackowski, Handbook of Ottoman-Turkish Diplomatics, Lahey, Mouton, 1968, s. 166-167.

[132] Jacob Spon, Voyage d'Italie et de Dalmatie, Cilt I, s. 154 ve George Wheeler, Voyage de Dalmatie, de Grece et du Levant... Cilt I, s. 167.

[133] Bkz. Hezarfen Hüseyin bin Cafer, Tenkihu't-Tevârîhi'l-Mülûk ve Heidrum Wurm, Die Osmanischen Historiker Hüseyn b. Cafer, genannt Hezarfenn..., Freiburg, 1971, s. 14, 15 ve 91; S. Yerasimos, Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, s.292. Yerasimos'a göre Hezarfen Hüseyin Efendi, Divan-ı Hümayun Baştercümanı Panayotis Nikuzios'un kütüphanesinde bulunan Bizans tarihiyle ilgili bir kitabı bizzat Ali Ufkî'ye tercüme ettirmiştir.

[134] Claes Ralamb, A Relation of a Journey to Constantinople, s. 686.

[135] Pierre Bayle, Dictionnaire Historique et Critique, Cilt II, s. 1389.

[136] Jacob Spon ve George Wheeler, Voyage d'ltalie, de Dalmatie, Cilt I s. 154. Ali Ufkî'nin bildiği diller hakkındaki bu cümleyi, aynen Nouvelle Biographie Generale'de buluruz (Cilt II, s. 168).

[137] George Wheeler, Voyage de Dalmatie..., Cilt I, s. 167-168.

[138] Bkz. Franz Babinger, a.g.e.

[139] Claes Ralamb, "A Relation of a Journey to Constantinople", A Collection of Voyages and Travels... içinde, London, 1732, Cilt V, s. 703.

[140] Nouvelle Biographie Générale, Cilt XXXIII-XXXIV, Kopenhag, Rosenhilde & Bragger, 1967, s. 989.

[141] Francisci a Mesgnien Meninski, Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae..., Viyana, 1680, 3 Cilt, 6.080 sayfa (Türkiye’de tıpkıbasımı: İstanbul, Simurg Yayınları, 2000).

[142] “Solmization”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan, 1980, Cilt 17, s. 458.

[143] “Carcavi’nin Şark’a seyahate giden Vansleb’e talimat mektubu”, H. Omont, Missions Archéologiques en Orient aux 17ème et 18,eme Siècles içinde, Paris, 1902, s. 59.

[144] Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları [N.A.F. 1845].

[145] Fransız Millî Kütüphanesi (Bibliothèque Nationale de France), Şark Yazmaları Bölümünde bulunan ve [Persan 199] kod numarasını taşıyan bu Farsça-Türkçe sözlük nüshasının ayrıntılı bir tanımı için bkz. Francis Richard, Catalogue des Manuscrits Persans (I-Ancien Fonds), Paris, Bibliothèque Nationale, 1989,

s. 213-214.

[146] Fransız Millî Kütüphanesi (Bibliothèque Nationale de France), Şark Yazmaları Bölümü [Persan 199],

s. 66a.

[147] Jacob Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant, fait aux annees 1675-1676, Lyon, Cellier et fils, 1678. Hemen ertesi yıl Amsterdam'da ikinci baskısı yapılmış, 1724'e dek de en az üç baskı görmüştür.

[148] a.g.e. s. 154. Aşağı yukarı aynı cümleleri, George Wheeler'in, bu sefer tek başına, Spon'dan 10 yıl sonra yayınladığı seyahatnamesinde de okuyabiliyoruz. Bkz. George Wheeler, Voyage de Dalmatie de Grece et du Levant (traduit de l'Anglois), Amsterdam, Jean Wolters, 1689, s. 167-168. Wheeler, bu seyahatnamenin önsözünde, Spon ile olan anlaşmazlığından bahisle, Spon'un bazı olayları gerçeğe uygun biçimde kaleme almamış olduğunu, ortak seyahatlerinin hikayesini bu yüzden kendi de kaleme almayı tercih ettiğini yazar. Ancak, iki seyahatnamenin de bizi ilgilendiren –Ali Ufkî'ye ilişkin– bölümleri aynıdır. Bu iki görgü tanığının bu konudaki ifadeleri birbirini tıpatıp tutar.

[149] The Diaries of Dr. John Covel, Early Voyages and Travels içinde, London, 1893. Ayrıca Dictionary of National Biography, Oxford, 1921, Cilt IV, s. 1280-1281.

[150] British Library [Harley 576].

[151] British Library [Harley 3409].

[152] The Dictionary of National Biography, Oxford, 1921, Cilt IV, s. 1278-1280.

[153] Bkz. Cyril E. Wright, Fontes Harleiana, a Study of the Harleian Collection of Manuscripts, London, British Museum, 1972. Oysa, bu koleksiyonda, Ali Ufkî'nin Covel tarafından İngiltere'ye götürülen ve yukarıda sözünü ettiğimiz diğer iki yazması mevcuttu.

[154] Bkz. Şükrü Elçin, a.g.e. s. XIX. Mecmua'daki peşrevlerden biri "Kantemir han"a aittir. Ne var ki bu kişinin bizim Kantemiroğlu olarak tanıdığımız Demetrius Cantemir (1673-1723) olmadığı anlaşılıyor.

[155] Györgi Hazai, Das Osmanisch-Türkische in XVlI. Jahrhundert, Budapeşte, 1973, s. 165-167. Bunu yazabilen Harsany, Türkçeyi Ali Ufkî'den öğrenmiş ve Ali Ufkî'den sağladığı malzemeye dayanarak Colloquia Familiaria Turcico-Latina'sını kaleme almıştı.

[156] Sir Paul Rycaut, The History of the Present State of the Ottoman Empire, London, 1668, s. XIV.

[157] Pierre Bayle, Dictionnaire Historique et Critique, Paris, 1697, 3. baskı, Paris, 1720, Cilt II, s. 1309.

[158] Heidrum Wurm, Der Osmanische Historiker Hüseyn b. Cafer, genannt Hezarfenn und die Islanbuler Gesellschaft in der zweiten Halfte des 17. Jahr hunderts, Freiburg, 1971, s. 91.

[159] Brent Brendemoen, “Some Remarks on Claes Brodersson Ralamb and his Contemporaries”, Turcica et Orientalia, I, Stockholm, 1988, s. 9-18. Babinger ise “Kendisiyle temas edenler olağanüstü bir zekâya sahip olduğunu kabul etmişlerdir” diyor. Bkz. F. Babinger, Polski Slownik Biograficzny, Krakow, 1936, Cilt II, s. 156-157. Bizzat Ralamb ise Ali Ufkî hakkında “bilgili bir adamdı” diye yazar. Bkz. Claes Ralamb, A relation of a Journey to Constantinople, s. 703.

[160] Bkz. Barnette Miller, The Palace School of Muhammad the Conqueror, Cambridge, Harvard University Press, 1941, s. 47. Eğer, Miller'in iddia ettiği gibi, Ali Ufkî'nin Saray'dan uzaklaştırılmış olmanın öfkesiyle tanassur edip İstanbul'dan ayrılmaya karar verdiği kabul edilecek olursa, o zaman, ömrünün son 10-15 yılını niçin İstanbul'da geçirdiği ve 1660'lı yılların sonunda nasıl Divan-ı Hümayun ikinci tercümanlığına getirildiğini de izah etmek gerekir.

[161] Bkz. Gültekin Oransay, Ali Ufkî ve Türk Dini Musikisi (Yayınlanmamış Doçentlik Tezi), Ankara, İlâhiyat Fakültesi, 1972, 98 sayfa (AÜ Ilahiyat Fakültesi Kütüphanesi Yazma 16566).

[162] Dictionary of National Biography, Oxford, 1921-22, Cilt I, s. 1276-1278.

[163] "De Turcarum Liturgia...", şu eserin içinde: Abraham Farissol, Itinera Mundi, sic dicta nempe Cosmographia, Oxford, 1691. Eserin Lâtincesini yayınlayan Thomas Hyde ayrıca onu İngilizceye çevirmiştir: "A treatise concerning the Turkish Liturgy, the Pilgrimage to Mecca, Circumcision, Visiting the sick, etc., by Albertus Bobovius", Adrian Reeland, Four Treatises concerning the doctrine, discipline and worship of the Mohametans, London, Darby 1712, s. 103-150. Ali Ufkî'nin elyazması İngiltere'de Oxford'da Bodleian Kütüphanesi'ndedir [Smith MS 104].

[164] Bkz. Levinus Warner and his Legacy, Leiden, Brill, 1970, s. 12-13.

[165] Bkz. Şükrü Elçin, Ali Ufki, Hayatı, Eserleri ve Mecmua-yı Saz u Söz, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1976, s.III-X.

[166] Cem Behar, “Ali Ufkî’nin bilinmeyen bir musıki elyazması-mezmurlar”, Tarih ve Toplum, 47, Kasım 1987, s. 44-47.

[167] Bkz. Kitab-ı Mukaddes, İstanbul, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, 1988. Ali Ufkî çevirisinin çeşitli baskıları için bkz. A.A. Cooper, The Story of the (Osmanlı) Turkish Version with a Brief Account of Related Versions, London, BFBS, 1901; S. Salaville ve E. Dalleggio, Karamanlidika, Atina I/1958, II/1965, III/1974; Evangelia Balta, Karamanlidika Additions, Atina, 1987 ve Karamanlidika, XXe Siècle, Atina, 1987. Bu kaynakları taramada yardımları için Sayın Turgut Kut’a teşekkür ederim.

[168] F. Lyman Mac Callum, “Kitab-ı Mukaddes’in Türkçe Tercümesine Dair”, Tercüme, 3/13, 1942, s. 59-68; Hasan Ali Yücel, Türk Edebiyatına toplu bir bakış, İstanbul, Kanaat Kitaphanesi, 1932.

[169] Jean Deny, “A propos des traductions en turc Osmanlı des textes religieux chretiens”, Die Welt des 1slams, IV (N.S.), Leiden, Brill, 1956, s. 30-39.

[170] Jean Deny, a.g.e. s. 30-31.

[171] Domine nostri Jesu Christi Testamentum Novum turcice redditum opera Gu. Seaman, Oxoniae, exeudebat N.Hall, Academiae typographus, 1666.

[172] Dictionary of National Biography, Cilt XVII, s. 1101-1102.

[173] Bkz. Jean Deny, a.g.e. s. 33.

[174] Johann Christoph Adelung, Fortsetzung und Erganzungen zu Chr. Gol/lieb Jöchers allgemeinem Gelehrtenlexicon..., Leipzig, 1784, I, s. 594.

[175] Ali Ufkî’nin İstanbul’a geliş tarihiyle William Seaman’in İstanbul’da bulunduğu tarihler, böyle bir ihtimali zayıflatır.

[176] Bkz. M.E.H.N. Mout, “Calvinoturcisme in de zeventiende eeuw - Comenius, Leidse orientalisten en de Turkse bijbel”, Tijdschrifı voor Geschiedenis, 91, 1978, s. 576-607; M.E.H.N. Mout, “Calvinoturcismus und Chiliasmus im 17. Jahrhundert”, Pietismus und Neuzeit, 14, Groningen, Vandenhoeck and Ruprecht, 1988, s. 72-84.

[177] Bkz. M. Blekastad, Comenius, Oslo-Prag, 1970.

[178] M.E.H.N.Mout, “Calvinoturcisme in de zeventiende eeuw...”, s. 598.

[179] Bkz. M.E.H.N. Mout, “Calvinoturcismus und Chiliasmus im 17. Jahrhundert”, s. 8. Dönemin “Kalvino-Türkçüleri” ile bu tür mistik, panteist ya da kıyamet gününü bekleyen millenarist görüşler arasındaki ilişkiler Mout’un bu iki makalesinde açıkça gözler önüne seriliyor.

[180] Bkz. M.E.H.N. Mout, “Calvinoturcisme in de zeventiende eeuw”, s. 598; Blekastad, a.g.e. s. 593.

[181] Çeviri metinlerinin karşılaştırılması için bkz. Barbara Flemming, “Zwei Türkishe Ribelhandschriften in Leiden als Mittelosmanische Sprachdenkmaler”, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, 76 (Festschrift Andreas Tietze), Viyana, 1986, s. 111-118.

[182] F. Lyman Mac Callum, “Kitab-ı Mukaddes’in Türkçe Tercümesine Dair”, Tercüme, III, 13, 1942, s. 61.

[183] Bkz. Barbara Flemming, a.g.e. s. 113 ve M.E.H.N. Mout, “Calvinoturcisme in de zeventiende eeuw”, s. 603.

[184] B. Miller, The Palace School of Muhammed the Conqueror, Cambridge, Harvard University Press, 1941, s. 198 ve M.E.H.N. Mout, “Calvinoturcisme...”, s. 604. Müsvedde yazmasının bir yaprağında Modulatio Arabica başlığı altında birkaç satır nota vardır.

[185] Mout, “Calvinoturcisme”, s. 604.

[186] M.E.H.N. Mout, “Calvinismus und Chiliasmus im 17. Jahrhundert”, s. 81-82.

[187] Kitab-ı Mukaddes, İstanbul, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, 1988 (902+274 s.). Kitab-ı Mukaddes’in Türkçe çevirisinin basımının tarihi için şu kaynaklara başvurulabilir. A.A. Cooper, The Slory of the (Osmanlı) Turkish Version with a brief account of Related Versions, London, The British and Foreign Bible Society, 1901; T.H. Darlow-H.F.Moule, Historical Catalogue of the Editions of Holy Scripture in the Library of the British and Foreign Bible Society, London, The Bible House, 1903. Karamanlı Türkçesiyle basılmış İnciller için Bkz. S. Salaville & E. Dallegio, Karamanlidika: Bibliographie Analytique d’Ouvrages en Langue Turque Imprimes en Caracteres Grecs, Cilt l (1584-1850), Atina, 1958; Cilt II (1851-1865), Atina, 1968; Cilt III (1866-1900), Atina 1974; Evangelia Balta, Karamanlidika Additions 1584-1900, Atina, 1987. Ermeni harfli Türkçe Kitab-ı Mukaddes’ler için H.A. Stefanyan, Hayadar Turkeren Kırkeri Madenaki Dutyun 1727-1968, Erivan, 1985.

[188] Bu gerçekten hareketle, 1976 yılında yayımlanan bir makalesinde Cahit Öztelli, Ali Ufkî’nin Osmanlı sınırları dışında ölmüş olduğunu savunur. Bkz. Cahit Öztelli, “Ali Ufkî Ağa ve XVII. yüzyılın bilinmeyen bestecileri”, Musiki Mecmuası, 317, Mart 1976, s. 4-6. Bizce bu çok uzak bir ihtimaldir.

[189] Bkz. Joseph von Hammer-Purgstall, Geschichte des Osmanischen Reiches, Peşte, 1835, Cilt II, s. 490 ve Cilt V, s. 80.

[190] Bkz. Levinus Warner and His Legacy, Three Centuries’ Legatum Warnerianum in the Leiden University Library, Leiden, Brill, 1970.

[191] Söz konusu elyazmasının Antoine Galland'ın elinde kalmış olmasına ve onun tarafından Paris'e götürülmüş olmasına bakılırsa buna pek az ihtimal verilebilir.

[192] "Türklerin dinsel törenleri, Mekke yolculukları, Sünnet..."

[193] Abraham Farissol'un coğrafya kitabı, İtinera Mundi'ye bir ek olarak basılmıştır. Bkz. Tractacus Alberti Bobovii Turcarum Imperator... Abraham Farissol, Itinera Mundi, Oxford, 1691.

[194] "A Treatise Concerning the Turkish Liturgy, the Pilgrimage to Mecca, Circumcision... etc. by Albertus Bobovius, with notes by Thomas Hyde", Adrian Reeland, Four Treaties Concerning the Doctrine, Discipline and Worship of the Mohametans içinde, London, J. Darby, 1712, s. 103-150.

[195] Bkz. Çağatay Uluçay, "Mecmua-yı Saz u Söz", Türk Musikisi Dergisi, sayı 14, 1.12.1948, s. 4-24.

[196] Dr. Rıza Nur, "Un Manuscrit du Milieu du XVIIème siècle sur la musique et la poesie turques" Türk Bilik Revüsü, I, 2, Şubat 1932, s. 136-142. Bu ilginç fakat ilginç olduğu kadar da yanlışlarla dolu tanıtma yazısında Rıza Nur nedense Ali Ufkî'nin bu yazmasını Emanoel Alphonso adlı Portekizli bir denizciye atfeder.

[197] Bkz. Cem Behar, “Ali Ufkî’nin Bilinmeyen bir Musiki Elyazması-Mezmurlar”, Tarih ve Toplum, 47, Kasım 1987, s. 44-47; Cem Behar, Ali Ufkî ve Mezmurlar, İstanbul, Pan yayıncılık, 1990; Cem Behar, “Wojciech Bobowski (Ali Ufkî)’nin hayatı ve eserleri hakkında yeni bilgiler”, Tarih ve Toplum, 94, Ekim 1991, s. 17-23.

[198] British Library, [Sloane 3114]. Tıpkıbasımı için bkz. Ş. Elçin, Ali Ufkî, Hayatı, Eserleri ve Mecmua-yı Saz u Söz, İstanbul, 1976.

[199] Mecmua-yı Saz u Söz’deki saz eseri notalarından birkaçı Haydar Sanal tarafından, dinsel eserlerin birçoğunun notası Gültekin Oransay tarafından, bazı beste, Semaî ve saz eserleri de Muammer Uludemir tarafından günümüz notasına çevrilmiştir. Bkz. Haydar Sanal, Mehter Musikisi, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964; Gültekin Oransay, Ali Ufkî ve Türk Dini Musikisi, yayınlanmamış Doçent1ik Tezi, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi, 1972. [Y.16566], 98 sayfa; Muammer Uludemir, Mecmua-i sâz ü söz (nota çevirileri)-Semaîler, İzmir, Ocak 1991. Muammer Uludemir, Mecmua-i sâz ü söz (nota çevirileri)-Murabbalar, İzmir, Mart 1991; Muammer Uludemir, Mecmua-i sâz ü söz – Türküler, İzmir, Ocak 1992.

[200] Ali Ufkî, “Saray-ı Enderun”, Cornelio Magni, Turchia içinde, Parma, 1679, s. 551-552.

[201] Bkz. Cem Behar, Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987; Cem Behar, Zaman, Mekân, Müzik, İstanbul, Afa Yayınları, 1993; Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz (Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal), İstanbul, YKY, 1998.

[202] Bibliothèque Nationale de France [Ms. Turc 292].

[203] Bkz. Dictionary of National Biography, Oxford, 1921, Cilt IV, s. 1280-1281.

[204] Barnette Miller, The Palace School of Muhammed the Conqueror, Cambridge, Harvard University Press, 1941, s. 197-198.

[205] Saray-ı Enderun'un bazı versiyonlarının birbirleriyle ilintisi için bkz, G. Miller, The Palace School, s. 47-50. Saray-ı Enderun'un İngilizce çevirisi için bkz. C.G. ve A.W. Fisher "Topkapı Sarayı in the mid-seventeenth century: Bobovi's description", Archivium Ottomanicum, X/1985, s. 5-81. Saray-ı Enderun'un "Meşkhâne" ile ilgili birkaç sayfalık bölümü İngilizce ve Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. Robert Martin, "Saray-ı Enderun excerpt", Turkish Music Quarterly, 3/4, Autumn 1990, s.1-3; Cem Behar, Ali Ufkî ve Mezmurlar, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s. 44-46. Saray-ı Enderun'un Paris Bibliothèque Nationale de France'daki nüshasının yakın bir tarihte Fransa'da çeşitli not ve yorumlarla zenginleştirilmiş modern bir yayını yapılmıştır. Bkz. Albertus Bobovius, Topkapı - Relation du Sérail du Grand Seigneur, (édition annotée et présentée par Annie Berthier et Stéphane Yerassimos), Paris, Actes Sud, 1999; Saray-ı Enderun'un bu Fransızca yayımının Türkçe çevirisi: Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları-Topkapı Sarayında Yaşam, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002.

[206] Sir Paul Rycaut, The Present State of the Ottoman Empire, London, Starkey-H. Browne, 1668.

[207] Cornelio Magni, Turchia, Parma, Galeazzo Rosati, 1679, Önsöz ve s. 502. Gültekin Oransay'ın, aynı belgelere dayanarak Ali Ufkî'nin ölüm tarihini 1672 olarak vermesi ise herhalde bir yanlış anlamadan kaynaklanıyor. Bkz. G. Oransay, "Santurcu Ali Ufki Beğ konusunda birkaç düzeltme", Türk Folklor Araştırmaları, 325, Ağustos 1976, s. 7721-7723.

[208] Mohamed Abdelhalim, Correspondance d'Antoine Galland, Paris, 1964, s. 121-122.

[209] Jacob Spon ve George Wheeler, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant, fait aux annees 1675 et 1676, Lyon, 1678, s. 154. Aynı bilgiyi Spon'un ölümünden sonra aynı seyahatnameyi tekrar kaleme alan George Wheeler de verir. Bkz. George Wheeler, Voyage de Dalmatie, de Grece et du Levant, Amsterdam, Jean Wolters, 1689, Cilt II, s. 167.

[210] Bkz. Albert Vandal, L'Odyssee d'un Ambassadeur. Les Voyages du Marquis de Nointel (1670-1680), Paris, Ed. Plon, 2. baskı, 1900; Antoine Galland, İstanbul'a ait Günlük Hatıralar (1672-1673), çeviren Nahit Sırrı Örik, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1949.

[211] J. Spon ve G. Wheeler, a.g.e., s. 154.

[212] Cahit Öztelli, Uyan Padişahım, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1976 ve Cahit Öztelli, "Ali Ufkî Ağa'dan Oransay Bey'e", Türk Folklor Araştırmaları, Sayı 328, Kasım 1976, s.7811-7814.

[213] Ali Ufkî’nin Fransız Millî Kütüphanesinde bulunan elyazması eserlerinin aşağı yukarı tümü buraya Antoine Galland aracılığıyla ulaştırılmıştı. Bu konudaki somut biyografik ipuçları hakkında bkz. Francis Richard, Catalogue Manuscrits Persans (I – Ancien Fonds), Paris, Bibliothèque Nationale-Département des Manuscrits, 1989, s. 213-214.

[301] F.J. Fétis, Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique, Paris, Fournier, 1837, Cilt 5, s. 159.

[302] Michaud, Biographie Universelle Ancienne et Moderne, Paris, 1856, Cilt XIV, s. 365.

[303] Nouvelle Biographie Générale, Paris, Didot, 1857, Cilt 18, s. 133.

[304] Charles Fonton hakkındaki çok kısıtlı biyografik bilgiler Eckhard Neubaurer tarafından sistematik olarak derlenip yayınlanmıştır. Bkz. Eckhard Neubauer Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam - Vol. IV), Frankfurt am Main, 1999.

[305] Gustave Dupont-Ferrier, Du College de Clermont au Lycée Louis le Grand (1568-1920), Paris, 1921, Cilt III, s. 422-426.

[306] E. Neubauer, a.g.e. s. 307.

[307] Dragomanlık öğrencilerinin tam bir listesi Dupont-Ferrier tarafından verilmektedir. 1670'ten ondokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar giden bu liste için bkz. Dupont-Ferrier, a.g.e., s. 418-445.

[308] Marie Testa & Antoine Gautier, “Quelques Dynasties de Drogmans”, Revue d’Histoire Diplomatique, 1991, 1/2, s.39-102.; Marie & Antoine Gautier, “La Première Promotion de Jeunes de Langue”, Bulletin de l’Association des Anciens Eleves de l’Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Nisan 1992, s. 7-12. Dragomanlık yapmış Fonton’ların soy ağacı için bkz. Enfants de Langue et Drogmans - Dil Oğlanları ve Tercümanlar (Haz. Frédéric Hitzel ve Catherine Boppe-Vigne), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

[309] Charles Fonton, Mémoire sur les Drogmans, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları, [N.A. 9137], vr.27-33.

[310] Jean-Michel Venture de Paradis, Mémoire sur les Enfants de Langue, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Yazmaları, [N.A. 9137].

[311] Dupont-Ferrier, a.g.e. s. 349-398.

[312] Henri Dehérain, Jeunes de Langue et Interprètes Français en Orient, Cezayir, 1922.

[313] Fransız Diloğlanlar tarafından 1730 ile 1755 yılları arasında Türkçe, Farsça ve Arapçadan yapılmış 58 adet çevirinin tam listesi için bkz. Henri Omont Missions Archéologiques Françaises en Orient aux 17e et 18e siècles, Paris, 1902, s.1152-1155.

[314] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Supplément Turc 716].

[315] Bkz. Paul Masson Histoire du Commerce Français dans le Levant au 18ème Siècle, Paris, Hachette, 1911.

[316] Rhétorique (=belâgat), klâsik Fransız lise eğitiminde son sınıflardan birinin adıdır.

[317] Bkz. Henri Dehérain, Jeunes de Langue et Interprètes Français en Orient au 18ème Siècle, Cezayir, 1922, s.6.

[318] Henri Dehérain, Jeunes de Langue et Interprètes Français en Orient au 18ème Siècle, Cezayir, 1922, s.6.

[319] Jean-Michel Venture de Paradis, Papiers, Paris, Bibliothèque Nationale de France, [Fransız Yazmaları, N.A.9137].

[320] Bu çevirilerin tamamı Fransız Millî Kütüphanesi'nin Yazmalar Bölümünde bulunuyor. Tam bir listesi için bkz. Henri Omont, Missions Archéologiques Françaises en Orient aux 17ème et 18ème Siècles, Paris, 1902, Cilt II, s. 1152-1155. Bu çeviriler arasında musıkiyle yakından ya da uzaktan ilgili olanı yoktur. Ayrıca, bunların hepsi de sadece birer çeviridir. Aralarında araştırma, deneme, gözlem, seyahatname vs. yoktur. Bu bakımdan, Charles Fonton'un Türk musıkisi hakkındaki eseri gerçekten bir istisnadır.

[321] Collège de France'ın ilk Şark Dilleri profesörü Sylvestre de Sacy'dir.

[322] Bu katalog kaydındaki N.A. harfleri “Nouvelles Acquisitions” (yani “yeni alımlar”) demektir.

[323] Charles-Henri Blainville, Histoire Générale Critique et Philologique de la Musique, Paris, 1767, s. 57-65.

[324] Cem Behar, Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği (Charles Fonton), İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.

[325] Jean-Baptiste Adanson ve diğer dragoman Adanson'lar hakkında bilgi için bkz. Gustave Dupont-Ferrier, Du Collège de Clermont au Lycée Louis le Grand, Paris, 1921, Cilt III, s. 426. Bizzat Jean-Baptiste Adanson'un bir portresi ve kendi yaptığı bitki ve hayvan gravürleriyle Mısır antik anıtları betimlemeleri için bkz. Enfants de Langue et Drogmans (Dil Oğlanları ve Tercümanlar), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 101-104.

[326] Bkz. Michaud, Biographie Universelle Ancienne et Moderne, Paris, 1856, Cilt XXXVI, s. 599-600.

[327] Bu Avrupa metinleri ve beraberindeki görsel malzemenin sistematik bir incelemesi ve yorumu için bkz. Bülent Aksoy, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994. Müzik metinlerinin kronolojik sırayla topluca İngilizceye çevirisi için ise bkz. Robert Martin, “Historical Series of European accounts of Music in Turkey during the Ottoman period”, Turkish Music Quarterly, 1989-1993 [II/2-3, pp.5-15; II/4,p.11; III/2-3, pp.13-15; III/4 pp.1-11; IV/1, pp. 9-12; IV/3, pp. 10-13; IV/4-V/1, pp. 4-13; V/2-3, pp. 13-27; V/4-VI/1, pp. 9-29].

[328] Charles Fonton, Essai sur la Musique Orientale... s. 77-78.

[329] Fonton’un eserinin bu yönlerinin daha kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. Bülent Aksoy, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994, s. 53-60.

[330] J.B. de Laborde, Essai sur la Musique Ancienne et Moderne, Paris, 1780; Carsten Niebuhr, Travels through Arabia and other countries, Edinburgh, 1792.

[331] Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), Incrementa atque Decrementa Auloe Othomanicae, Fransızca çevirisi Histoire de l’Empire Ottoman, Paris, 1743.

[332] Safiyüddin’in Kahire sultanına gösterdiği marifetlerin hikâyesi epey yaygın bir efsane olsa gerek ki Fonton’dan bir asır sonra dahi hâlâ dillerde dolaşmaktaydı. Örneğin, Haşim Bey bu efsaneyi aynı ciddiyetle aktarabiliyor. Bkz. Haşim Bey, Mecmua, İstanbul, 1864, s. 48-49.

[333] Rauf Yekta, Türk Musikisi, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, s. 95-135.

[334] Osmanlı/Türk musıkisi organolojisindeki sorun ve eksiklerle, Fonton'un bu noktadaki önemini Walter Feldman da vurguluyor. Bkz. Walter Feldman, Music of the Ottoman Court, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 105-177.

[335] Karşılaştırmalı perde dizgeleri için bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Adriana Ababi-Sirli, Sources of Eigtheenth Century Music-Panayiotes Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on ecular Music, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 144-145.

[336] Fonton'un notasını verdiği bu iki eseri Kitabu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât' ta arayıp bulan Owen Wright'a teşekkür borçluyum. Gerek Fonton'un notaya aldığı eserlerle, gerekse darplarını verdiği usullerle ilgili olarak daha ayrıntılı bilgi için bkz. Eckhard Neubauer Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam- Vol.IV), Frankfurt am Main, 1999, s.257-304.

[337] Charles-Henri Blainville, Histoire Générale Critique et Philologique de la Musique, Paris, 1767, s. 57-65.

[338] Bkz. Revue et Gazette Musicale de Paris, Yıl 5, no. 43, 28 Ekim 1838, s. 421-426; no. 44, 4 Kasım 1838, s. 433-435.

[339] Revue et Gazette Musicale de Paris, Yıl 5, no. 43, 28 Ekim 1838, s. 421.

[340] P.J. Thibaut, “Notes sur la Musique Orientale-Le Rythme et la Mesure”, Revue Musicale, VI(15), 1 Ağustos, 1906, s.384-388. Thibaut uzun yıllar Edirne ve İstanbul’da yaşamış Fransız bir Cizvit papazıdır. Rauf Yekta Bey’in yakın dostu olan Thibaut’nun Revue Musicale’de Türk musıkisiyle ilgili en az altı adet makalesi yayınlanmıştır. Bu makalelerinde kullandığı malzemenin önemli bir bölümünü de Rauf Yekta Bey’in yardımıyla elde ettiğini belirtir. 1902 yılında yayınlanan iki makalesinde Sermüezzin Rıf’at Bey’in Ferahnâk Mevlevî âyinini yayınlayan Thibaut, bir Mevlevî âyininin tümünü porte’li Batı notasıyla yayınlayan ilk müzikologdur.

[341] P.J. Thibaut, aynı eser, s.386.

[342] Thibault, “Étude sur la musique Orientale: le Nei”, Bulletin Français de la Sociéte Internationale de Musique, 5, 1909, s.354-363.

[343] Rauf Yekta, “La Musique Turque”, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire içinde (yayınlayan Lavignac & De la Laurencie), Paris, Delagrave, 1922, Cilt V, s. 3018 (Türkçe çevirisi Türk Musikisi, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, s.90).

[344] Rauf Yekta, “La Musique Turque”, sayfa 2971 sütun 1 (Türkçe çeviride sayfa 42 sütun 1).

[345] Eugène Borrel, “Contribution à la bibliographie de la musique turque au XXème Siècle”, Revue des Etudes Islamiques, Cilt II, 1928, s.513-527.

[346] Gültekin Oransay, Die Traditionnelle Türkische Kunstmusik, Ankara, 1964, s.27-37.

[347] Kösemihâlzade Mahmut Ragıp [daha sonra Gazimihâl], Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından (Kitap 2), Evkaf Matbaası, 1929, s. 111-112.

[348] Eserin tümü 150 sayfadır, ama çalgı tasvir ve gravürleriyle altı eserin notalarını içeren son 50 sayfasını Mahmut Ragıp bir ek gibi telâkki etmiş olacak. Deneme’nin ilk kez Mahmut Ragıp tarafından okunmuş olması ise elbette ki doğru değildir.

[349] Mahmut Ragıp Gazimihâl, Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları, İstanbul, 1929, s. 112.

[350] Mahmut Ragıp Gazimihâl, Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri (Cilt I, 1600-1875, İstanbul, 1939, s. 46-47.

[351] Eugenia Popescu-Judetz , Dimitrie Cantemir-Cartea stiintei muzicii, Bükreş, 1973, s. 405-408.

[352] Eckhard Neubauer “Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson”, Zetschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2(1985), s.277-324; 3(1986), s. 335-376.

[353] Cem Behar, Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği (Charles Fonton), İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.

[354] “Essay Comparing Turkish Music with European Music”, Turkish Music Quarterly (Journal of the Center for Turkish Music, University of Maryland, Baltimore County), I/2, s.1-9, ve II/1, s. 1-11.

[355] Eckhard Neubauer Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam - Vol. IV), Frankfurt am Main, 1999.

[401] Dr. O.Ş. Uludağ, “Musikimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy”, Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943.

[402] Türk Musikisi Klâsiklerinden – Mevlevî Âyinleri, Cilt 16, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, Marifet Basımevi, 1938, s. 851-852.

[403] Ahmet Efendi’nin daha sonra bir iki biyografisi daha yayınlanmıştır, ama bunlar da esas itibarıyla 1938 yılında yayımlanmış olan bu ilk metne dayanırlar. Getirdikleri yeni bilgiler ise ya yoktur ya da pek azdır. Bkz. Yılmaz Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Cilt I, s.368-370; Mehmet Nazmi Özalp, Türk Musikisi Tarihi, Ankara, TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1986, Cilt II, s. 36-37; Sadun Aksüt, Türk Musikisinin 100 Bestekârı, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993, s. 309-316.

[404] İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Hoş Sada, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s. 46-47.

[405] Dr. Suphi [Ezgi], Nazarî ve Amelî Türk Musikisi, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 5 Cilt, 1935-1953.

[406] Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998 (2. basım 2003).

[407] Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Cilt II, 1943, s. 687-699.

[408] Ali Rıza Şengel, İlâhiler (yayına hazırlayan Yusuf Ömürlü), İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, Cilt 1-4, 1979-1982; Abdülkadir Töre, İlâhiler (yayına hazırlayan Yusuf Ömürlü), İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, Cilt 5-9, 1984-1996.

[409] Fasikülün basım yeri belirtilmemiştir.

[410] Bkz. Rauf Yekta Bey, Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Zekâi Dede Efendi), İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1318 (1900/1901), s. 26.

[411] Dr. Osman Şevki Uludağ, “Musikimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy”, Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943.

[412] 1840’lı yıllarda Mısır’da bulunmuş, Arap müziğiyle ilgilenmiş ve bu arada bazı Arapça ilâhiler (“şugl”ler) de bestelemiş olan Zekâi Dede, oğluna Osmanlı/Türk musıkisinin usulleriyle birlikte Arap musıkisinde kullanılan çeşitli usulleri de öğretmiştir. Ahmet Efendi’nin bu usulleri kaydetmemiş veya başkasına öğretmemiş olmasına ise esef etmekten başka yapacak bir şey yok.

[413] Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

[414] Rauf Yekta Bey, Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Zekâi Dede Efendi), İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1318 (1900/1901), s. 31-32.

[415] Rauf Yekta Bey, Esâtiz-i Elhân, s. 40.

[416] Bu ilgisizliğin en çarpıcı örneğini şu nota yayımında görüyoruz: Türk Musikisi Klâsiklerinden Hâfız Zekâi Dede Efendi Külliyatı, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1943. Bu yayının 241. sayfasından itibaren bir nota yazım sisteminden diğerine geçiliyor. Babasının eserlerini yayımlayan bilimsel kurulda yer alan Ahmet Efendi ise bu yazım sistemi değişikliğini önemsememiş görünüyor.

[417] Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi – Dinî Eserler, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Cilt II, 1943, s. 664.

[418] Darüşşafaka'da göreve başlama tarihi 13 Teşrin-i evvel 1313'tür (25 Ekim 1897). Bkz. Darüşşafaka – Türkiye'de ilk Halk Mektebi, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, 1927, s. 93.

[419] Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998 (2.basım 2003).

[420] Darüşşafaka – Türkiye'de İlk Halk Mektebi, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, 1927, s. 77.

[421] Aynı yer.

[422] Rauf Yekta Bey, Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Zekâi Dede Efendi), s. 40.

[423] Darüşşafaka – Türkiye’de ilk Halk Mektebi, s.77.
[424] aynı yer.
[425] Darüşşafaka – Türkiye’de ilk Halk Mektebi, s.78.

[426] Hâfız Ahmet Efendi’nin 1930’lu yıllarda Darüşşafaka’da öğrencisi olan Sayın Müntekim Ökmen’e bu konuda verdiği ayrıntılı bilgiler için teşekkür borçluyum.

[427] Musiki Encümeni ve Darülelhan Talimatı Sureti, İstanbul, Matbaa-yı Amire, 1333 (1916).

[428] “Darülelhan Şu’unu”, Darülelhan Mecmuası, sayı 1, 1 Şubat 1340, s. 45.

[429] Rauf Yekta Bey, Esâtiz -i Elhân (Cüz 1-Zekâi Dede Efendi), s. 40.

[430] Rauf Yekta Bey, Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Zekâi Dede Efendi), s. 40.

[431] İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Hoş Sada, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s.47.

[432] İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Hoş Sada, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s.104.

[433] Ahmet Avni [Konuk], Hanende, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1317 (1899), s.3.

[434] Müzik eğitimini 1940'lı ve 50'li yıllarda geleneksel bir çevrede eski usul üzere eser meşkederek almış olan Dr. Alâeddin Yavaşça gibi üstad bir icracı bu geleneksel ses/üslûp değerlendirmesine bir yirminci yüzyıl tanıklığı getirir. Anılarında şöyle naklediyor Dr. Alâeddin Yavaşça: "Dr. Selâhaddin Tanur'un çok kötü bir sesi vardı. Fakat o çok kötü sesiyle öyle bir 'Sû-yı Kâğıthanede' okurdu ki, tavrı dolayısıyla iki elimiz iki yanımıza düşerdi. Öyle bir tavrı ben bir de Kemal Niyazi Bey'de gördüm. Onun da çok kötü bir sesi vardı fakat okuduğu zaman dinletirdi. Hep bunlar meşke ve üslûba dayalıdır. Dünyanın en güzel sesi olsa, üslûbu olmasa, o ses on para etmez." Bkz. Alâeddin Yavaşça, "Türk Müziğinde icra üslûpları", Musikişinas, sayı 2, Bahar 1998, s. 53.

[435] Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi – Dinî eserler, İstanbul, 1943, s.651.

[436] Dr. Alâeddin Yavaşça bunu bizzat Sadettin Kaynak'tan naklediyor. Bkz. H. Oral Şen, Alâeddin Yavaşça, İstanbul, TRT Yayınları, 1998, s. 199.

[437] Rauf Yekta Bey, Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Zekâi Dede Efendi), s.40.

[438] aynı yer.

[439] Bkz. Osman Nuri Ergin, Türkiye Maarif Tarihi, İstanbul, 1977, Cilt V, s.1042. Tasnif ve Tesbit heyetinin ilk faaliyetleri hakkında bkz. Rauf Yekta, "Mukaddime", Türk Musikisi Klâsiklerinden İlâhiler (Cilt 1- Mevlût Tevşihleri), İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1931, sayı III.

[440] Vefat eden İsmail Hakkı Bey'in yerine aynı yıl Tasnif ve Tesbit Heyeti üyeliğine Ali Rıfat Bey'in getirilmesiyle Rauf Yekta Bey'in ve Ahmet Efendi'nin eski fasılları notaya aktarmaktaki gayretlerini yansıtan ilginç bir hikâyesi vardır. Rauf Yekta Bey ve Ahmet Efendi aslında Ali Rıfat Bey'den şahsen hiç hoşlanmazlar, onun Batı müziği yanlısı tavırlarını onaylamazlar ve bestelerini de hiç beğenmezlermiş. Buna rağmen onu aralarına almak istemelerinin tek nedeni ise bir tek onun hâfızasında bulunan ve mutlaka yayımlamak istedikleri Isfahânek faslını notaya almak içinmiş. Bunu nakleden Osman Şevki Uludağ, olayı bizzat Hâfız Ahmet Efendi'den duymuş. Bkz. Osman Şevki Uludağ, "Musıkimizin büyük kaybı - Hâfız Ahmet Irsoy", Tasvir-i Efkâr, 22.8.1943.

[441] Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi – Dinî eserler, İstanbul, 1943, s.636-637.

[442] Dr. Osman Şevki Uludağ, “Musıkimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy”, Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943.

[443] Bkz. Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde öğretim ve intikal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

[444] Dr. Osman Şevki Uludağ, “Musıkimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy”, Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943 (altını biz çizdik). Hâfız Ahmet Efendi’nin çok geniş musıki hâfızasının yanı sıra bir “mutlak kulak” sahibi olduğu da öğrencisi Sadettin Heper tarafından naklediliyor. Şöyle ki örneğin İstanbul’daki bir Şehir Hatları vapurunun düdüğünün Türk musıkisinde hangi akortta hangi perdeye tekabül ettiğini her zaman hatasız söyleyebilirmiş. Bkz. Sadun Aksüt, “Zekâizade Hâfız Ahmet Irsoy (Hayatı ve Eserleri)”, Birinci Millî Türkoloji Kongresi(1980), İstanbul, Kervan yayınları, 1983, s. 485-490.

[445] Bu 180 yaprakta yayınlanan eser adedi aslında 256 değil, 258’dir. Ancak bunlardan ikisi (Robert Schumann’ın “Ninni”si ve Camille Saint Saëns’ın Samson ve Dalila operasından “Koro”) Batı müziği eserleridir.

[446] Bkz. Darülelhan Külliyatı 181 - 263, İstanbul, Sema Vakfı/Pan Yayıncılık, 1995.

[447] Dr. Suphi Ezgi, Türk Musikisi Klâsiklerinden Temcit, Na’t, Salât, Durak, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1946.

[448] Dr. Suphi Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Musikisi, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Cilt 3, 1938, s. 101. Hâfız Ahmet Efendi’nin bu Miraciye versiyonunu Ekrem Karadeniz’in 1983’te yayınladığı Abdülkadir Töre’nin notaya aldığı versiyonla karşılaştırmak gerekir.

[449] Rauf Yekta Bey, “Önsöz”, Mevlevî Âyinleri-1, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1934, s. VI.

[450] Sadettin Heper, Mevlevî Âyinleri, Konya, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974.

[451] Dr. Osman Şevki Uludağ, “Musıkimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy”, Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943.

[452] Sadettin Heper'den duyduğu bu rivayeti Sadun Aksüt naklediyor. Bkz. Sadun Aksüt « Zekâizade Hâfız Ahmet Irsoy (Hayatı ve Eserleri), Birinci Millî Türkoloji Kongresi (1980), İstanbul, Kervan Yayınları, 1983, s. 488.

[453] Zekâi Dedezâde Ahmet, "İfade- i mahsusa", Türk Musikisi Klâsiklerinden Hâfız M. Zekâi Dede Efendi Külliyatı, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1943, s.282.

[454] aynı yer.

[455] aynı yer.

[456] aynı yer.

[457] Türk Musikisi Klâsiklerinden Hâfız M. Zekâi Dede Efendi Külliyatı zeyli, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1943, s. 235.

[458] Bkz. Yılmaz Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Cilt I, s. 369. Öztuna burada Hâfız Ahmet Efendi'nin hayâli "plâk ve gazel kayıtlarından" da söz ediyor. Bir başka biyografi denemesinde ise Ahmet Efendi'nin 300 kadar eser verdiği iddia ediliyor. Bkz. Sadun Aksüt, Türk Musikisinin 100 Bestekârı, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993, s. 312.

[459] Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi – Dinî eserler, İstanbul, 1943, s.687-700.

[460] Bayatî ve Bûselik makamlarının bileşiminden oluşan bu yeni terkibi ilk kez Ahmet Efendi'nin babası Zekâi Dede kullanmıştır.

[461] Dr. Osman Şevki Uludağ, "Musıkimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy", Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943.

[462] Dr. Osman Şevki Uludağ, “Musıkimizin büyük kaybı – Hâfız Ahmet Irsoy”, Tasvir-i Efkâr, 22 Ağustos 1943.

[501] Bu biyografinin yazımı sırasında Hayri Tümer'le ilgili bilgi ve belge tedarikinde yardımlarını esirgemeyen Fikret Bertuğ ve Feyhan Tolgay'a teşekkür borçluyum.

[502] "Neyzen Hayri Tümer", *Ses Mecmuası*, 1967.

[503] Halil Nadaroğlu, "Ankara Radyosunda Gördüklerim", *Türk Musikisi Dergisi*, sayı 18, 1 Nisan 1949, s.23.

[504] Aynı yer.

[505] Bkz. M.Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi,* Ankara, TRT Yayınları, 1986, Cilt II, s.162.

[506] Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1943, Cilt II, s. 670.

[507] Burhaneddin Ökte, “Bestekârlık Hevesi”, *Türk Musikisi Dergisi*, sayı 11, 1 Eylül 1948, s. 11.

[508] Türbedar Halid Dede hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Burhaneddin Ökte, “Musiki Âleminde Otuz sene”, *Türk Musikisi Dergisi*, sayı 36, Aralık 1950, s. 14-15.

[509] Bkz. Uygur Kocabaşoğlu,
Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna
, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi yayını, 1980, s. 196.

[510] Feyzi Halıcı,
Üstat Hayri Tümer’in Nay Üfleme Metodu
, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

[511] Bu yeni ney icra üslûbunu şekillendirdiği sanılan meşk silsilelerinin bir bölümü hakkında bkz. Beşir Ayvazoğlu,
Neyin
Sırrı Hâlâ Hasret
, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2002.
[512] Doğan Özeke,
Neyzenler Kahvesi
, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 71.

[513] Ney bugünkü şekline aşağı yukarı onaltıncı yüzyıl sonlarında ulaşmıştır. Bkz. Ersu Pekin, “Surnâme’nin Müziği: Onaltıncı yüzyılda İstanbul’da Çalgılar”, Dipnot (Sanat ve Tasarım Yazıları), İstanbul, sayı 1, Ağustos 2002, s. 52-91.

[514] Neyin bu çok özel kutsiyetinin somut ve pratik ve genel bir pedagojiyle bağdaştırılması meselesi hakkında bkz. Cem Behar, “Traditional Teaching Methods of a sacred Instrument: The Ney in Ottoman Turkey”, İstanbul International Ney Meeting’e (11-13.10.2003) sunulmuş bildiri.

[515] Yusuf bin Nizameddin, Edvâr, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Sup. Turc 1424], vr. 31a.

[516] Seydî,

Beyânü'l-Edvâr ve'l-Makamât ve fî İlmi'l-Esrâr ve'r-Riyâzât (1528 tarihli nüsha), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Turc 243], vr. 32b.

[517] Abdülbaki Nâsır Dede, Tedkik ve Tahkik, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları 1242/I, vr. 4a.

[518] Abdülbaki Nâsır Dede, Tedkik ve Tahkik, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları 1242/I, vr. 4-5.

[519] Charles Fonton, Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne (1751), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları [Nouvelles Acquisitions 4023]. Bu eserin tıpkıbasımı, çeşitli ek ve yorumlarla zenginleştirilmiş yeni basımı için bkz. Eckhard Neubauer, Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson, Frankfurt, Institut für Geschichte des Arabisch-Islamischen Wissenschaften (The Science of Music in Islam, Vol. IV), 1999. Charles Fonton'un metninin Türkçe çevirisi ve yorumu için bkz. Cem Behar, Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987. Fonton'un kitabındaki çizimler o dönemde İstanbul'da görev yapan bir diğer Fransız sefaret tercümanı olan Jean-Baptiste Adanson'un kaleminden çıkmıştır.

[520] Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1280 (1864), sayfa 74.

[521] Hasan Rıza Efendi, *Teşrih- i Ney*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi [Levhalar 136].

[522] P.J. Thibaut, "Étude de Musicologie Orientale: le Nei", *Bulletin Français de la Société Internationale de Musicologie*, Paris, 5, 1909, s. 354-363.

[523] Rauf Yekta Bey, "La Musique turque", Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* içinde, Paris, Delagrave, 1922, Cilt 5, s. 2945-3064 (neyle ilgili bölüm: s. 3018-3020). Türkçe çevirisi: *Türk Musikisi*, çeviren Orhan Nasuhioğlu, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.

[524] İhsan Tür, "Klâsik tarzda açılmış neyler hakkında yeni bir sistem", *Musiki Mecmuası*, sayı 410, Eylül 1985, s. 4-6.

[525] Anthony Tammer, "Construction of the Turkish Ney", *Turkish Music Quarterly*, Cilt 6, sayı 1, Kış 1993, s. 1-7.

[526] Süleyman Erguner,
Ney-“Metod”,
İstanbul, 1986.
[527] Süleyman Erguner,
Ney-“Metod”,
İstanbul, Erguner Müzik, 2002. Bu metodun arkasına talebenin sadece okuyarak değil, işiterek de “meşketmesini” mümkün kılacak ve Süleyman Erguner’in icralarını içeren iki adet CD albümü eklenmiştir. Süleyman Erguner’in gayretleri başkalarını da harekete geçirmiş olacak ki, onun hemen ardından iki ayrı ney metodu daha yayımlandı. İkisi de 2003 yılında yayımlanan Ahmet Kaya’nın ve Temel Hakkı Karahasan’ın ney metodları (ve özellikle bu sonuncusu), metoda verilecek ad konusundaki tereddüdü bir kenara bırakmış olmalarına rağmen, kapsam itibarıyla Süleyman Erguner’inkinin biraz gerisinde kalıyorlar. Bkz. Ahmet Kaya,
Ney
Metodu,
İstanbul, Çağlar Musıki Yayınları, 2003; Temel Hakkı Karahasan,
Ney Metodu
, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2003.
[528] Ayhan Sarı,
Türkiye’de ilk santur metodu, ney metodu ve Ziya Santur
, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 1989, 180 sayfa.

[529] Hayri Tümer bu elyazması eserinin ney çizimlerini içermeyen bir nüshasını da Konya Kültür ve Turizm Vakfı Başkanı Feyzi Halıcı'ya vermiştir. Feyzi Halıcı'nın ise bu yazmayı kısaltıp yeni harflere yaptığı (ve maalesef yanlışlarla dolu olan) çevirisi 1998 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Ankara'da yayımlanmıştır. Bkz. Feyzi Halıcı (hazırlayan),

Üstat Hayri Tümer'in Nay Üfleme Metodu

, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

[530] Bu şiirlerin tümü için bkz. Mehmet Önder, Mevlânâ Şiirleri Antolojisi, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

[531] Hayri Tümer, "Hazret-i Mevlânâ ve Ney", Türk Yurdu (Mevlânâ Özel sayısı), Yıl 52, Cilt 3, sayı 8-9-10, Temmuz 1964, s. 84.

[532] Hazret-i Mevlânâ ve Ney, s.3.

[533] Hazret-i Mevlânâ ve Ney, s.3.

[534] Hazret -i Mevlânâ ve Ney, s.3

[535] Hazret -i Mevlânâ ve Ney, s.3.

[536] Hazret -i Mevlânâ ve Ney, s.5.

[537] Hazret -i Mevlânâ ve Ney, s.6.

[538] Hazret -i Mevlânâ ve Ney, s.13.

[539] Meşk yönteminin tarihi ve uygulanması hakkında bkz. Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998 (2. basım 2003).

[540] Dr. Suphi Ezgi,
Nazarî ve Amelî Türk Musikisi
, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 5 Cilt, 1935-1953.
[541]
Hazret-i Mevlânâ ve Ney
, s.11.